

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

**LE « PRINTEMPS » DE LA BANDE DESSINÉE QUÉBÉCOISE (1968-1975)**

THÈSE  
PRÉSENTÉE  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
SYLVAIN LEMAY

AOÛT 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

**À mon père, Jacques Lemay,  
Malheureusement décédé avant l'achèvement de cette thèse;**

**À mes fils, Xavier et Esteban,  
Heureusement apparus lors de sa rédaction.**

## Remerciements

Cette thèse n'aurait pu voir le jour sans l'apport inestimable de plusieurs personnes. La liste serait ici trop longue pour les énumérer tous. Je m'en voudrais, par contre, de ne pas souligner plus particulièrement le précieux soutien de certaines d'entre elles.

Jacques Pelletier, directeur de cette thèse. Il m'a appuyé dès les débuts et a toujours cru en ce projet, parfois plus que moi. Je suis heureux de m'être rendu jusqu'au bout avec lui

Yves Lacroix qui a suivi l'avancement des travaux, parfois de près, parfois de loin.

Jacques Samson, le théoricien, l'expert en bande dessinée québécoise et, surtout, l'ami.

André Carpentier, mon directeur de maîtrise qui m'a fait comprendre, il y a longtemps, que l'intelligence n'est rien sans le travail.

Bernard Dubois et Michel Viau qui m'ont gentiment ouverts les portes de leur documentation et de leur passion.

Mes collègues de l'École multidisciplinaire de l'image (ÉMI) de l'Université du Québec en Outaouais (UQO) qui m'ont toujours soutenu malgré la lenteur du travail.

Parmi ces collègues, je remercie plus particulièrement Mario Beaulac, également professeur en bande dessinée. Ma réflexion sur le médium s'enrichit constamment par mes contacts réguliers avec lui.

La direction de l'UQO pour la confiance qu'ils m'ont témoigné en me confiant les rênes du premier programme universitaire québécois en bande dessinée.

Ma sœur Carole Lemay qui a patiemment relu et corrigé certains passages de cette thèse.

Et enfin, à ma conjointe et mère de mes enfants, Rosaura Guzman Clunes. On ne soulignera jamais la quantité de sacrifices que doit faire la compagne ou le compagne d'un doctorant ou d'une doctorante.

Un immense merci à vous tous!



## TABLE DES MATIÈRES

Table des matières.....	<i>iii</i>
Liste des figures.....	<i>viii</i>
Liste des tableaux.....	<i>xiii</i>
Résumé.....	<i>xiv</i>

### INTRODUCTION

#### **AUTOPSIE D'UNE SAISON..... 1**

0.1 Le « Printemps » de la bande dessinée québécoise.....	3
0.2 Problématique.....	10
0.3 Méthodologie.....	13

### PREMIÈRE PARTIE

#### **REPÈRES MÉTHODOLOGIQUES ET SITUATION HISTORIQUE**

#### **Chapitre 1 La bande dessinée en question.....18**

1.1 Brève histoire du médium.....	19
1.1.1 La quête pour une inaccessible définition.....	20
1.1.2 De la solidarité iconique.....	24
1.1.3 La double naissance de la bande dessinée.....	25
1.1.4 La bande dessinée américaine.....	28
1.1.5 La bande dessinée franco-belge.....	35
1.2 La bande dessinée en tant qu'objet d'étude.....	42
1.3 La question du champ.....	51
1.3.1 Perspectives historiques.....	54
1.3.2 Sociologie du fait littéraire et sociocritique.....	56
1.3.3 Le champ littéraire.....	58

## **Chapitre 2 La bande dessinée dans les années 1960 : bouleversements sociétaux et bouleversements du médium....63**

2.1 La Révolution tranquille : une modernisation de l'état québécois.....	65
2.1.1 La révolution tranquille : une ouverture sur la contre-culture américaine.....	68
2.1.2 La révolution tranquille : les années de la jeunesse.....	74
2.2 L'autonomisation du champ de la bande dessinée.....	77
2.2.1 Les principes de l'autonomisation.....	77
2.2.2 Un texte fondateur : Luc Boltanski.....	81
2.2.3 La légitimation de la bande dessinée en France et en Belgique.....	84
2.2.4 : Aux États-Unis : apparition des <i>comix</i> .....	86
2.2.5 : Arrivée d'une nouvelle génération d'auteurs au Québec.....	86

## **DEUXIÈME PARTIE LE « PRINTEMPS » DE LA BANDE DESSINÉE QUÉBÉCOISE**

### **Chapitre 3 Prolégomènes pour une histoire de la bande dessinée au Québec.....90**

3.1 Une histoire éparse.....	90
3.2 Histoire de la bande dessinée au Québec, une critique.....	93
3.3 La bande dessinée au Québec avant 1968.....	98
3.2.1 Le XIX <sup>e</sup> siècle.....	98
3.2.2 La bande dessinée dans les quotidiens (1900-1910).....	102
3.2.3 La question de l'origine.....	104
3.2.4 La Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal.....	110
3.2.5 Les années 1930.....	113
3.2.6 Albert Chartier et les Vincent.....	115
3.2.7 La bande dessinée d'obédience catholique.....	118
3.2.8 Œuvres diverses.....	121
3.2.9 Censure et législation.....	123
3.2.10 Conclusion.....	125

<b>Chapitre 4</b>	<b>Le « Printemps » de la bande dessinée québécoise : un inventaire.....</b>	<b>127</b>
4.1	Les albums de bande dessinée au Québec.....	129
4.2	Les revues.....	138
4.3	Les autres supports de publication.....	140
4.3.1	Les quotidiens.....	141
4.3.2	Les suppléments.....	143
4.4	Les manifestations autour de la bande dessinée.....	144
4.5	Les écrits sur la bande dessinée.....	147
4.6	Conclusion.....	149
<b>Chapitre 5</b>	<b>Le « Printemps » de la bande dessinée québécoise : un état du champ.....</b>	<b>150</b>
5.1	État des positions.....	156
5.2	Regards externes.....	162
5.2.1	Regards positifs.....	165
5.2.1.1	André Montpetit.....	165
5.2.1.2	Chiendent.....	167
5.2.1.3	Pierre Dupras.....	171
5.2.1.4	André Philibert.....	173
5.2.1.5	Tibo.....	176
5.2.1.6	Robert Lavaill (et Léandre Bergeron).....	178
5.2.1.7	Nimus.....	180
5.2.1.8	Bernèche.....	180
5.2.1.9	Réal Godbout.....	183
5.2.2	Regards négatifs.....	185
5.3	Les prises de positions éditoriales.....	194
5.3.1	La concurrence étrangère.....	195
5.3.2	La volonté d'émancipation et de réflexion.....	199
5.3.3	L'attente d'un grand soir.....	200

## TROISIÈME PARTIE ANALYSES PARTICULIÈRES

<b>Chapitre 6</b>	<b>Le groupe Chiendent.....</b>	<b>204</b>
6.1	Éléments biographiques.....	205
6.1.1	Claude Haefely.....	205
6.1.2	André Montpetit.....	206
6.1.3	Marc-Antoine Nadeau.....	209
6.1.4	Michel Fortier.....	210
6.2	Trois illustrateurs, un poète, un groupe.....	211
6.3	Éléments bibliographiques.....	214
6.4	Analyse de l'œuvre.....	218
6.4.1	La case.....	219
6.4.2	La planche.....	242
6.4.3	Les récits.....	254
<b>Chapitre 7</b>	<b>Réal Godbout.....</b>	<b>269</b>
7.1	Éléments biographiques.....	271
7.2	Éléments bibliographiques.....	273
7.3	Analyse de l'œuvre.....	277
7.3.1	La case.....	277
7.3.2	La planche.....	293
7.3.3	Les récits.....	298
<b>CONCLUSION.....</b>		<b>303</b>
<b>ANNEXES</b>		
A.	Les albums de bande dessinée publiés au Québec avant le « Printemps ».....	311
B.	Les revues de bande dessinée avant 1968.....	318
C.	Les bandes dessinées québécoises dans les quotidiens.....	319
D.	Lettre de Roberto Wilson, page 1.....	322

E. Appel au secours de l' <i>Écran</i> , 31 octobre 1974.....	323
F. Invitation à l'exposition de bandes dessinées québécoises, novembre 1974.....	324
G. Publicité pour le <i>show de la bande dessinée</i> , novembre 1973.....	325
H. Page d'introduction du personnage de <i>Guy Benoît</i> par Gui Laflamme, <i>Le Samedi</i> , 24 mars 1956.....	326
I. Communiqué de l'Hydrocéphale entêté, 11 septembre 1973.....	327
J. Communiqué pour le <i>show de la bande dessinée au Québec</i> , non daté.....	329
K. Entrevue de Réal Godbout (Mars 2009).....	331
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>355</b>

## LISTE DES FIGURES

Figure 1 : André Montpetit et Claude Haefely, « Une balle perdue ». <i>La barre du jour</i> , n <sup>os</sup> 46/49.....	9
Figure 2 : Réal Godbout, « Boulevard Comix ». <i>Le Jour</i> , 25 oct. 1975.....	10
Figure 3 : Rodolphe Töpffer, <i>Monsieur Crépin</i> . 1837.....	26
Figure 4 : Richard Outcault, « Yellow Kid ». <i>New York Journal</i> , 6 déc. 1896.....	28
Figure 5 : Bud Fischer, <i>Mutt and Jeff</i> . 1907. Robert C. Harvey (1998).....	29
Figure 6 : Winsor McCay, <i>Little Nemo</i> . 1905.....	30
Figure 7 : Gustave Verbeek, <i>Upside-downs</i> . 1903-1905.....	30
Figure 8 : <i>Famous Funnies</i> . N° 1. 1934. Jean-Paul Jennequin (2002).....	32
Figure 9 : <i>Action Comics</i> . N° 1. 1938. Jean-Paul Jennequin (2002).....	33
Figure 10 : <i>Crime Suspens Stories</i> . Circa 1950. Jean-Paul Jennequin (2002).....	34
Figure 11 : <i>Zap Comix</i> . Jean-Paul Jennequin (2002).....	35
Figure 12 : <i>Histoire de Peau d'Âne</i> . Image d'Épinal, 1864. Denis Martin (1995).....	36
Figure 13: Nadar. <i>Monsieur Réac</i> . 1848-1849.....	37
Figure 14 : Gustave Doré. <i>Les Russes</i> . 1854. Planche 26.....	37
Figure 15 : Christophe. <i>La famille Fenouillard</i> . 1889.....	37
Figure 16 : Joseph Pinchon. <i>Bécassine</i> . 1905.....	38
Figure 17 : Louis Forton. <i>Les pieds nickelé</i> . 1908.....	38
Figure 18 : Alain Saint-Ogan. <i>Zig et Puce partent pour l'Amérique</i> . 1925. Planche 1.....	39
Figure 19 : Hergé. <i>Tintin au Pays des Soviets</i> . 1929. Planche 1.....	39
Figure 20 : <i>Journal de Spirou</i> . N° 1. 1938.....	41
Figure 21 : Jean-Baptiste Côté (attribué à), « Baptiste Pacôt ». <i>La scie illustrée</i> . 1866. Mira Falardeau (1994).....	100

Figure 22 : Albéric Bourgeois. « Nouvelles de la guerre ». Léon-A. Robidoux (1978).....	102
Figure 23. Moreau (attribué à). « Ils ont voulu voir la fête St-Jean-Baptiste ». <i>Le Perroquet</i> , 24 juin 1865.....	106
Figure 24 : Morrisette. « Petit chien sauvage et savant ». <i>Le Canard</i> . 18 août 1900.....	107
Figure 25 : Raoul Barré. « Pour un dîner de Noël ». <i>La Presse</i> , 20 décembre 1902.....	108
Figure 26 : Albéric Bourgeois. « Timothée ». <i>La Patrie</i> . 30 janvier 1904.....	109
Figure 27 : Auguste Charbonnier. « Pourquoi il n'y eut pas de canard au dîner ». <i>La Presse</i> , 20 février 1904.....	109
Figure 28 : O.-A. Léger. « Le grand dérangement de 1755 ». <i>Contes historiques de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal</i> . Circa 1920.....	111
Figure 29 : Jules Paquette. <i>L'appel de la race</i> . 1935.....	115
Figure 30 : Albert Chartier, « Comble de la prévoyance ». <i>Le Bulletin des agriculteurs</i> , janv. 1944.....	116
Figure 31 : Odette Vincent. <i>Jacques Grinédal</i> . 1943. Planche 1.....	117
Figure 32 : Maurice Petitdidier. <i>Le secret de la rivière perdue</i> . 1957. Planche 1....	120
Figure 33 : Paulin Lessard. <i>Les deux petits nains</i> . 1948. Planche 1.....	121
Figure 34 : Pierre Peyskens. <i>La Coupe Stanley mystère</i> . 1962. Planche 2.....	122
Figure 35 : François, 1 <sup>er</sup> juin 1960.....	152
Figure 36 : André Montpetit. « Un conte de Noël ». <i>Perpsectives</i> , 20 déc.1969.....	166
Figure 37 : Marc-Antoine Nadeau. « Monsieur H conteste ». <i>MacClean</i> . Mars 1969. Planche 1.....	168
Figure 38 : Michel Fortier. « Les œufs durs ». 1974. Planche 1.....	170
Figure 39 : Pierre Dupras. <i>La bataille des chefs</i> . Circa 1973. Planche 1.....	172
Figure 40 : André Philibert. <i>Oror 70</i> . 1970. Planche 3.....	175
Figure 41 : Tibo. <i>L'œil voyeur</i> . 1970. Planche 1.....	177
Figure 42 : Robert Lavaill. <i>L'histoire illustrée du Québec</i> . Tome 1. 1971, planche 2.....	179
Figure 43 : Nimus. <i>Bonjour chez vous</i> . 1971. Planche 11.....	181
Figure 44 : Bernèche. <i>Rodolphe</i> . Planche de présentation extraite du <i>Catalogue de la coopérative Les petits dessins</i> .....	182

Figure 45 : Réal Godbout. « Chauve-qui-peut ». <i>BD</i> , n° 1. 1971.....	184
Figure 46 : Gui Laflamme. <i>Les aventures du lieutenant-commandant Guy Vincent</i> Sans date. Planche 3.....	186
Figure 47 : Bernard Groz. <i>Le Capitaine Bonhomme au Mexique</i> . 1973. Planche 2.....	187
Figure 48 : J. Guilemay. <i>Bojoul, le Huron-Kébékois</i> . 1973. Planche 1.....	189
Figure 49 : Jesus Liceras. <i>Élection à Québecq</i> . 1972. Planche 1.....	190
Figure 50 : Éric Thomas. « Nestor ». <i>Photo-Journal</i> . 19 juillet 1971.....	191
Figure 51 : André Montpetit, « L'Infecticide ». <i>La barre du jour</i> , n°s 46/49.....	220
Figure 52 : André Montpetit, « L'alcool et le tabac ». <i>Perspectives</i> . 13 juin 1970.....	223
Figure 53 : André Montpetit, « La pollution ». <i>Perspectives</i> . 12 juillet 1969.....	224
Figure 54 : Marc-Antoine Nadeau, « Québec Utopie 1980 ». <i>Quartier latin</i> . 10 déc.1969.....	225
Figure 55 : Marc Antoine Nadeau, « L'être le plus extraordinaire que j'ai rencontré : Jean Drapeau », planche 1. <i>Quartier latin</i> . 1 <sup>er</sup> oct. 1969.....	226
Figure 56 : Marc Antoine Nadeau, « L'être le plus extraordinaire que j'ai rencontré : Jean Drapeau », planche 2. <i>Quartier latin</i> . 1 <sup>er</sup> oct. 1969.....	227
Figure 57 : Michel Fortier, « Ding dong ». <i>La barre du jour</i> , n°s 46/49.....	228
Figure 58 : André Montpetit, « Ho ! Ho ! Ha ! Ha ! Hi ! Hi ! ». <i>Quartier latin</i> . 10 déc. 1969.....	229
Figure 59 : André Montpetit, « L'industrie cégep ». <i>Quartier latin</i> . 17 sept. 1969....	231
Figure 60 : André Montpetit, « La bombe ». <i>Perspectives</i> . 18 oct. 1969.....	232
Figure 61 : André Montpetit, « La perquisition ». <i>Québec-Presse</i> . 2 nov. 1969.....	233
Figure 62 : André Montpetit, « Une balle perdue », planche 1. <i>La barre du jour</i> , n°s 46/49.....	235
Figure 63 : André Montpetit, « Une balle perdue », planche 2. <i>La barre du jour</i> , n°s 46/49.....	236
Figure 64 : André Montpetit, « Un conte de Noël ». <i>Perspectives</i> . 20 déc. 1969.....	238
Figure 65 : Marc-Antoine Nadeau, « Monsieur H conteste », page 2. <i>MacClean</i> . Mars 1969.....	244



Figure 66 : Marc-Antoine Nadeau, « Monsieur H conteste », page 3. <i>MacClean</i> . Mars 1969.....	245
Figure 67 : Marc-Antoine Nadeau, « Monsieur H conteste », page 4. <i>MacClean</i> . Mars 1969.....	246
Figure 68 : André Montpetit, « Le printemps », planche 1. <i>Perspectives</i> . 20 mars 1970.....	251
Figure 69 : André Montpetit, « Le printemps », planche 2. <i>Perspectives</i> . 20 mars 1970.....	252
Figure 70 : Michel Fortier, « Les œufs durs », planche 9. <i>L'Écran</i> , n° 4.....	263
Figure 71 : Michel Fortier, « Les œufs durs », planche 2, case 3. <i>L'Écran</i> , n° 2.....	264
Figure 72 : Michel Fortier, « Les œufs durs », planche 1, cases 4-5. <i>L'Écran</i> , n° 2.....	265
Figure 73 : Michel Fortier, « Les œufs durs », planche 4, case 3. <i>L'Écran</i> , n° 2.....	266
Figure 74 : Réal Godbout, « Manifeste du flq ». <i>Quartier latin</i> , nov. 1970.....	270
Figure 75 : Réal Godbout, « Opération Mystère », planche 1. <i>BD</i> , vol. 1, no 2, 1971.....	280
Figure 76 : Réal Godbout, « Les Terriens », <i>Le Jour</i> , 2 avril 1974.....	281
Figure 77 : Réal Godbout, « Les Terriens », <i>Le Jour</i> , 25 avril 1974.....	281
Figure 78 : Réal Godbout, « Les Terriens », <i>Le Jour</i> , 24 mai 1974.....	281
Figure 79 : Réal Godbout, « Le tapis diabolique ». Planche 1. <i>La barre du jour</i> , n°s 46/49.....	283
Figure 80 : Réal Godbout, « L'acide bleue est pas bonne ». Planche 3. <i>Le petit supplément illustré de Mainmise</i> , n° 1. 1975.....	283
Figure 81 : Réal Godbout, « L'acide bleue est pas bonne ». Planche 1. <i>Le petit supplément illustré de Mainmise</i> , n° 1. 1975.....	284
Figure 82 : Réal Godbout, « Opération Mystère », planche 2. <i>BD</i> , vol. 1, no 2, 1971.....	286
Figure 83 : Réal Godbout, « Opération Mystère », planche 3, case 3. <i>BD</i> , vol. 1, no 2, 1971.....	286
Figure 84 : Réal Godbout, « La malédiction de la chambre 612 », planche 3. <i>BD</i> , vol. 2, no 1, 1973.....	287
Figure 85 : Réal Godbout, « Le pollueur nocturne », planche 1, case 4, <i>L'illustré</i> , n° 8, 1974 ; « Le candidat », planche 1, case 6. <i>L'illustré</i> , n° 8, 1974 ; « Le plus gros », case 7, <i>BD</i> , vol 2, n° 5, 1973.....	288

Figure 86 : Réal Godbout, « Les petites aventures insolites d'un parfait inconnu, n° 2 », <i>BD</i> , vol 2, n° 4, 1973.....	289
Figure 87 : Réal Godbout, « Vous savez, je connais cette ville comme le fond de ma poche », <i>BD</i> , vol 2, n° 4, 1973.....	291
Figure 88 : Réal Godbout, « En m'éveillant, je sentis sous moi une étrange chaleur humide », <i>BD</i> , vol 2, n° 6-7, 1973.....	292
Figure 89 : Réal Godbout, « Le pollueur nocturne », planche 5. <i>L'illustré</i> , n° 8, 1974.....	294
Figure 90 : Réal Godbout, « Le plus gros », <i>BD</i> , vol 2, n° 5, 1973.....	296
Figure 91 : Réal Godbout, « Les aventures du petit Billy et de son ami Bimbo l'éléphant », <i>BD</i> , vol. 2, no 3, 1973.....	297
Figure 92 : Réal Godbout, « Le candidat », planche 1, case 2, <i>L'illustré</i> , n° 8, 1974.....	300

## LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : L'utilisation de la planche selon Benoît Peeters.....	46
Tableau 2 : Les liens entre les cases d'après Scott McCloud.....	47
Tableau 3 : Les classes d'auteurs selon Scott McCloud.....	48
Tableau 4 : L'âge des principaux auteurs du « Printemps ».....	87
Tableau 5 : Nombre d'albums publiés au Québec entre 1879 et 1967.....	129
Tableau 6 : Nombre d'albums publiés au Québec entre 1968 et 1975.....	130
Tableau 7 : Les albums publiés au Québec durant le « Printemps ».....	133
Tableau 8 : Les revues publiées lors du « Printemps ».....	138
Tableau 9 : La bande dessinée dans les quotidiens du « Printemps ».....	142
Tableau 10 : Positions des principaux auteurs dans le champ.....	161
Tableau 11 : Nombre de mentions des auteurs du « Printemps » dans les articles et les monographies.....	163
Tableau 12 : Bibliographie du Chiendent.....	215
Tableau 13 : Bibliographie de Réal Godbout durant le « Printemps ».....	275

## RÉSUMÉ

Cette thèse s'intéresse à un moment charnière de l'histoire de la bande dessinée québécoise, moment que le discours critique a qualifié de « Printemps ». Cette appellation regroupe les productions réalisées par de jeunes auteurs entre 1968 et 1975. Le marché de la bande dessinée québécoise avait auparavant été monopolisé par les éditions Fides qui avaient publié des revues (*Hérauts*, *François*, *Claire*) entre 1940 et 1964 ainsi que de nombreux albums durant la décennie 1950. Suite au retrait du marché par cet éditeur au début des années 1960, un foisonnement de nouvelles publications allaient voir le jour à la fin de la décennie et au début de la suivante, ce que le théoricien Georges Raby allait qualifier de « Printemps » dans un texte publié dans la revue *Culture vivante* en 1971. Il identifiait alors les publications des membres du groupe du Chiendent comme l'élément déclencheur de ce mouvement. Le Chiendent regroupait trois illustrateurs provenant des Beaux-Arts, André Montpetit, Marc-Antoine Nadeau et Michel Fortier autour du poète Claude Haefely. Les œuvres de ce quatuor, très modernes, contrastaient fortement avec la bande dessinée classique telle qu'elle s'était développée après la deuxième Guerre mondiale.

Au même moment où ces auteurs débutaient leur carrière en tant qu'auteurs de bande dessinée, le médium lui-même connaissait de nombreux bouleversements et ce, tant au niveau de sa forme et de ses contenus que des conditions économiques et sociales qui le régulaient. Cette évolution n'était pas étrangère au contexte socio-politique qui prévalait alors. Tant au Québec qu'en Occident, la jeunesse, plus nombreuse, intégrait en masse des systèmes d'éducation qui allaient s'adapter à cette nouvelle clientèle plus ouverte aux innovations culturelles.

Dans un article publié en 1975, Luc Boltanski identifiait cette période comme le début de l'autonomisation de la pratique de la bande dessinée, condition essentielle à l'avènement d'un champ culturel tel que défini par Pierre Bourdieu dans ses récents travaux. C'est à ce moment que se situent les débuts de la légitimation de la bande dessinée : exposition de planches dans des musées, travaux universitaires utilisant la bande dessinée comme objet d'étude, et un discours théorique qui s'intéresse au langage même et non plus uniquement aux méfaits que la lecture de cette littérature pouvait occasionner.

Au Québec, si le discours théorique a toujours accordé une grande importance à ce « Printemps », nous constatons que cette période est largement méconnue et

ce, autant de la part des gens du milieu de la bande dessinée que des théoriciens. Nous avons alors voulu mettre à jour ce pan important de notre littérature.

Nous avons donc situé ce moment à l'intérieur de l'histoire du médium lui-même et, surtout, à l'intérieur de son histoire au Québec. Nous avons également esquissé les grandes lignes des bouleversements que connaissait alors le Québec et la place des jeunes dans la société puisque ce sont majoritairement eux les producteurs et les consommateurs de la bande dessinée durant ces années. Nous avons utilisé le concept de « champ littéraire » afin de rendre compte adéquatement des positions occupées par les différents intervenants dans les deux sphères de production de masse et de production restreinte.

Par la suite, nous nous sommes intéressés à deux œuvres particulières : celle du groupe du Chiendent d'abord, puisque les membres de celui-ci apparaissaient comme les auteurs les plus influents de l'époque. Puis, nous avons analysé les récits de Réal Godbout, l'auteur le plus reconnu, 40 ans après le « Printemps » et qui amorçait alors sa carrière. Nous avons utilisé pour cette analyse les plus récents travaux des théoriciens Thierry Groensteen, Benoît Peeters et Scott McCloud afin de mettre à jour les particularités formelles et thématiques des œuvres étudiées.

(Mots-clés) : Bande dessinée, Québec, printemps, groupe du Chiendent, Réal Godbout, champ littéraire

*Tout discours a besoin pour exister  
d'un méta-discours qui lui  
apporte sa reconnaissance.*

**Jacques Dubois**

## INTRODUCTION

### AUTOPSIE D'UNE SAISON

Cette autopsie que nous nous proposons d'effectuer ici implique un double constat; premièrement, nous avons affaire à un cadavre. Sans ce dernier, impossible d'autopsier quoi que ce soit. Pour cela, il nous faut donc dater précisément ce « Printemps » : il débute à l'automne 1968, suite aux premières publications dans différentes revues de quelques œuvres du collectif d'artistes qui s'est appelé le groupe du Chiendent » et il se termine en 1975 avec la publication du quadruple numéro sur la bande dessinée québécoise de la revue *La Barre du jour* qui accorde une grande place dans son analyse à ce « Printemps ». Suite à cela, la bande dessinée québécoise va entamer une nouvelle phase de son histoire en bâtissant en grande partie sur ce qui a été érigé lors de ces sept années printanières. D'ailleurs, la grande majorité des acteurs influents de la deuxième moitié des années 1970 et du début des années 1980 sont issus de ce « Printemps », tels Jacques Hurtubise, Réal Godbout, Pierre Fournier.

Deuxièmement : ce « Printemps » sera donc vu, pour les besoins de l'analyse, comme un « corps organisé », puisque la définition d'autopsie implique une dissection qui est elle-même définie dans *Le Petit Robert* comme : « une action de disséquer, de séparer et d'analyser méthodiquement les parties (d'un corps organisé) ». Voilà donc ce qui nous intéresse réellement avec cette métaphore de l'autopsie : séparer et analyser méthodiquement les parties pour en faire ressortir,

non pas les causes de la mort, mais plutôt, une meilleure compréhension de ses éléments constitutifs.

Il nous faudra donc d'abord, d'une part, définir cet objet, ce cadavre, que nous voulons disséquer et, d'autre part, les outils que nous nous proposons d'utiliser pour effectuer cette dissection.

\*

Nous avons « rencontré » ce « Printemps » pour la première fois lors de nos études de maîtrise. Effectivement, voulant faire preuve d'originalité lors de la rédaction de notre mémoire, nous avons choisi, comme objet d'étude, la bande dessinée québécoise. Cela n'était pas tant de la provocation que le désir de rendre compte d'une forme particulière de récit qui n'a que rarement le statut d'objet d'étude universitaire. Le programme d'Études littéraires de l'Université du Québec à Montréal privilégiant le domaine québécois, c'est sur celui-ci que notre choix s'est porté. Après de longues discussions avec André Carpentier, notre directeur, nous avons convenu d'utiliser l'œuvre conjointe de Réal Godbout et de Pierre Fournier en tant que corpus. Notre mémoire a donc été une analyse socio-sémiotique de leurs deux séries : « Michel Risque » et « Red Ketchup », œuvre publiée en grande partie dans la revue *Croc* de 1979 à 1994<sup>1</sup>.

Avant d'en entreprendre la rédaction, nous avons dû effectuer une recherche sur la production de ces deux auteurs dans les années soixante-dix, puisque lorsqu'ils commencent à publier les aventures de « Michel Risque » dans la revue *Croc* en 1979, ce ne sont pas des inconnus dans le milieu de la bande dessinée au Québec. Tous deux ont fourbi leurs armes, seuls ou en équipe, durant la décennie précédente. Tous deux, avait-on alors appris, étaient issus du « Printemps » de la bande dessinée québécoise.

---

<sup>1</sup> Deux courtes histoires de « Michel Risque » avaient auparavant été publiées en 1975 (*La Barre du jour* n<sup>os</sup> 46/47/48/49, pages 226-228; et « Le petit supplément illustré » de *Mainmise* n<sup>o</sup> 9).



### 0.1 Le « Printemps » de la bande dessinée québécoise

Il revient à Georges Raby d'avoir nommé ce mouvement, et, pourrait-on dire, de l'avoir par le fait même créé, dans un article publié dans la revue *Culture vivante* en 1971. Il faisait alors référence à toute la production de bandes dessinées québécoises publiée depuis l'année 1968 à la suite des expériences du groupe du Chiendent. Il est vrai que les œuvres publiées par les membres de ce collectif apparaissaient alors comme une rupture brutale lorsque comparées à celles qui se publiaient au Québec auparavant et qui étaient principalement des œuvres d'obédience religieuse, voire anticommunistes<sup>2</sup> et d'une facture très classique. Georges Raby et tous les théoriciens et critiques qui se sont par la suite penchés sur cet objet identifiaient donc l'année 1968 comme l'éveil de la production nationale en bande dessinée.

Quarante ans après ce « Printemps », deux faits, dont nous aimerions discuter, demeurent paradoxaux : l'influence du groupe du Chiendent à l'intérieur de ce « Printemps » et l'importance de cette saison à l'intérieur de l'histoire de la bande dessinée québécoise.

Car il ne fait aucun doute pour le chercheur d'aujourd'hui que le Groupe du Chiendent a révolutionné la bande dessinée québécoise en 1968. L'importance qui lui est accordée dans les articles et les livres d'histoire en témoigne. En voici quelques exemples : « Chiendent est à l'origine de la nouvelle bande dessinée québécoise » (Georges Raby, 1971) ; « La bd québécoise a eu son deuxième souffle avec le groupe du Chiendent en 1968 » (Thibault, 1972) ; « ... c'est le groupe Chiendent qui est à l'origine de la bd québécoise » (Toupin, 1972) ; « La récente génération de la bande dessinée québécoise prend son élan en 1968 dans le groupe du Chiendent » (Robert, 1973) ; « La Renaissance s'amorce vers 1968 avec la création du groupe Chiendent » (Brind'Amour, 1974) ; « La première manifestation de ce renouveau fut le groupe Chiendent » (Pomerleau, 1980) ; « Cela commence en 1968 avec la création du groupe Chiendent » (Cauchon, 1985) ; « L'impulsion

---

<sup>2</sup> Voir à ce sujet *À quand notre tour?* qui dépeint les conséquences néfastes pour le pays de la prise du pouvoir au Canada par les Communistes (Fides, 1947, traduit de l'américain).

première de cette renaissance est d'abord le fait du Groupe du Chiendent » (Samson, 1991). Et cette liste n'est pas exhaustive.

Cette reconnaissance au niveau du méta-discours a de quoi étonner lorsque vient le temps de se pencher sur le discours de ce groupe, c'est-à-dire, sa production : aucun album n'a été édité, à peine une trentaine de pages publiées dans différentes revues, six mois d'existence et quatre créateurs qui n'ont plus jamais touché à la bande dessinée après 1974. Il semble que le succès de ce groupe, à court et même à long terme, soit inversement proportionnel à la quantité d'œuvres laissées à la postérité.

Il n'en demeure pas moins, par contre, que l'expérience du Chiendent aura servi de catalyseur et que, à sa suite, de nombreux auteurs sont apparus dans le milieu de la bande dessinée québécoise, milieu qui était pratiquement inexistant avant 1968. Les revues *BD*, *L'Hydrocéphale entêté*, *Ma@de in Kébec*, *Pizza Puce*, *Bonjour chez vous*, *La Pulpe* ainsi que quelques albums, dont *Oror 70* d'André Philibert et *L'œil voyeur* de Tibo ont tous été publiés au tournant des années 1970.

Ce grand nombre de publications dans un si court laps de temps, surtout mis en relation avec les années précédentes, justifiait donc l'appellation de « Printemps » de la bande dessinée québécoise. Mais ce terme peut avoir deux sens. Le premier sens métaphorique renvoie à la vie d'un homme : jeunesse, adolescence, âge adulte, vieillesse et mort. La bande dessinée québécoise aurait alors connu sa jeunesse, portant en elle les germes et les « possibles » de son développement. Ce sens implique également l'idée de progrès vers une maturité, puisqu'un « printemps » appelle un « été », ce qui n'a pas été le cas en ce qui concerne la bande dessinée québécoise. Cela est donc aisément réfutable, et réfuté, entre autres, par Jacques Samson dans un article daté de 1985 :

Cette idée de maturité ne me plaît pas tellement car elle implique qu'on porte un jugement sur le degré de développement de la BD mondiale ou québécoise. En général, le sens de maturité est celui du plein accomplissement. Je préfère parler de quelque chose en procès.

Pour la BD mondiale, je pense que le signe de la maturité – si on veut continuer à employer ce terme – c'est la diversité<sup>3</sup>.

Mais l'histoire de la bande dessinée québécoise semble plus cyclique qu'en constante progression. Ainsi, à un titre tel « La bande dessinée québécoise : une adolescence prolongée », qui date de 1985, répond en 1997 celui de « Bande dessinée québécoise : sempiternels recommencements ». Il semble donc que ce « Printemps » puisse plutôt faire référence au cycle des saisons. À un printemps succèdent un été, un automne et un hiver avant que ne s'amorce un nouveau cycle. La période dans laquelle nous nous trouvons en ce moment pourrait donc elle aussi être vue comme un nouveau printemps ou bien, certains diront, aurait atteint sa maturité, comme *Le Devoir* l'imprimait à la une en février 2004 : « La bédée québécoise à l'âge adulte, dites-vous ? Mais ouvrez les yeux, cher ami : les faits sont là. » Sempiternels recommencements, dites-vous ?

\*

Une des caractéristiques des créateurs et de leurs œuvres de cette époque (1968-1975) est la volonté de créer, non pas seulement une bande dessinée produite au Québec, mais une bande dessinée résolument québécoise :

À cet égard, la naissance (ou la « re-naissance », comme d'aucuns disent) de la Bdk<sup>4</sup> est à inscrire dans le mouvement de la « Révolution tranquille » québécoise et dans son rapport avec la montée « du mouvement étudiant » des années 1968-70<sup>5</sup>. »

Voilà qui annonce le choix de notre approche théorique. Mais n'anticipons pas.

Inscrite donc dans ce mouvement qui l'englobe, la bande dessinée produite au Québec va tenter de se distinguer de la bande dessinée étrangère largement

---

<sup>3</sup> Jacques Samson (1985), page 33.

<sup>4</sup> C'est ainsi que l'on identifiait parfois la bande dessinée québécoise dans les années 1970 (Bande Dessinée Kébécoise).

<sup>5</sup> Jacques Samson, dans André Carpentier (1974), page 141. Afin d'alléger le texte, nous utiliserons ici la méthode auteur-date pour les références aux auteurs cités. Les informations complètes pour chaque ouvrage se trouvent en bibliographie.

disponible en kiosque et en librairie. Le titre de l'article de Serge Brind'Amour est, en ce sens, très éloquent : « Zap ! Pow ! Stie ! La nationalisation de la bande dessinée québécoise<sup>6</sup> ». Un rapide tour d'horizon du discours théorique de l'époque confirme cette importance accordée à la québécity des œuvres : « Un folklore imaginaire va naître, enfin, dans ces histoires, bien à nous ; des personnages utilisent nos expressions ; les aventures seront à notre image » (Raby, 1971) ; « La BD conquiert maintenant un territoire de plus en plus nôtre » (Théberge, 1972) ; « Le joual devenu le signe d'une certaine affirmation d'identité » (Blanchard, 1973). Mais cela s'observe également dans le discours des auteurs, dans leurs prises de position. Ainsi, l'éditorial du troisième numéro de la revue *BD* est, en ce sens, sans équivoque. Pour eux, il s'agit :

de pondre des petits dessins dont le Kwébec [sic] a tant besoin.

C'est ça BD : un instrument qui tente de « rapailler » des petits dessins et des idées qui sentent la mélasse et goûtent le sirop d'érable...; un éclat de rire, gai ou triste, en forme de Rocher Percé.

C'est aussi une forme d'indépendance que d'avoir ses petits « comics » à soi et savoir faire sa propre caricature.

Tarzan, Dick Tracy, Spiderman... ça sent trop la Paix/Guerre du Vietnam. Pilote, Tintin, Spirou,... ça manque un peu de Gaspésie. Entre les deux, il y a vous, pis nous.

Il y a aussi des Vigneault, des Perrault, des Lévesque, des Gauvreau, des Luoar Yaugud, des Borduas, des Dubois, des Deschamps, des Cyniques et autres inconnus, qui nous chantent, nous montrent du doigt, nous écrivent, nous rient en pleine face, mais, pour nous dessiner?

Pour nous dessiner, il y a un peu Serge Chapleau, beaucoup Pierre Dupras et un tas d'anonymes talentueux qui grignotent quelques miettes par-dessous la table de la finance garnie de devises étrangères.

Ce sont tous ceux-là, qui manient le crayon « à la québécoise », comme d'autres les cuillères, le violon, la musique à bouche ou la bombarde qui se cachent en arrière du simpliste BD (bandes dessinées)<sup>7</sup>.

Mais comme nous le mentionnions précédemment, tout cela n'est pas propre à la bande dessinée et cette dernière devra être étudiée en relation avec le champ

---

<sup>6</sup> Brind'Amour (1974).

<sup>7</sup> *BD*, n° 3, 1973.

plus vaste de la culture comme le précise ce passage tiré d'un article de Jacques Samson :

Au Québec, depuis le début des années 60, le cinéma, la littérature, les arts graphiques et picturaux, etc. sont en quête d'une sorte d'identité nationale (ce qu'on appelle la « québécity ») cherchant ainsi, dans des média spécifiques, à définir un style et un contenu résolument québécois<sup>8</sup>.

Ce que nous nous proposons d'étudier est ce « Printemps » de la bande dessinée québécoise : ses œuvres, mais également le discours de réception, le discours théorique, ses manifestations et ses regroupements. Car cette époque est également celle des premières tentatives d'organisation, comme le précise Maurice Barbeau en 1974 : « Depuis le début de la Révolution tranquille des dessinateurs ont commencé à se regrouper<sup>9</sup> ». Cela s'est fait autour des revues, mais également dans des entités légales : par exemple, la Coopérative Les petits dessins qui se voulait une alternative pour les journaux québécois qui s'approvisionnaient auprès des *syndicates* américains, ces agences de distribution dont le très grand volume de vente permet de céder les droits des séries de bande dessinée à petit prix.

Il nous a fallu évidemment faire un tri dans tout ce qui s'est publié ces années-là au Québec. Un des reproches les plus fréquents adressés aux études historiques de la bande dessinée est l'absence de hiérarchisation des œuvres qui fait se côtoyer des œuvres de qualité et des œuvres médiocres.

Nous allons bien sûr nous concentrer sur quelques œuvres marquantes de cette époque. Il n'est évidemment pas question pour nous de faire nôtre cette phrase d'Ezra Pound : « l'histoire de la littérature est l'histoire de ses chefs-d'œuvre et non celle de ses échecs ou de ses médiocrités<sup>10</sup> », puisque cela vient contredire Pierre Bourdieu lorsqu'il affirme que « Tout incline au contraire à penser que l'on perd

---

<sup>8</sup> Jacques Samson, dans André Carpentier (1974), page 149.

<sup>9</sup> Maurice Barbeau, dans André Carpentier (1974), page 113.

<sup>10</sup> Cité par Harry Morgan (2003), page 14.

l'essentiel de ce qui fait la singularité et la grandeur même des survivants lorsque l'on ignore l'univers des contemporains avec lesquels et contre lesquels ils se sont construits<sup>11</sup> ». Nous ne voulons pas non plus tomber dans l'écueil du « [nivelage] en quelque sorte [d]es valeurs artistiques en *réhabilitant* les auteurs de second ordre<sup>12</sup> ». Nous croyons que le choix que nous avons fait nous permettra de rendre compte adéquatement des particularités formelles et thématiques de la bande dessinée québécoise issue de ce « Printemps », d'autant plus qu'il nous sera toujours possible de confronter ces œuvres à l'univers des contemporains pour reprendre la phraséologie de Bourdieu. D'ailleurs, de l'endroit où nous nous situons en tant que chercheur, plus de quarante ans après le « Printemps », force est de constater que peu de ces auteurs et des œuvres peuvent prétendre au rôle de « survivants ».

Nous avons donc décidé d'utiliser le concept de «champ» tel que défini par le sociologue Pierre Bourdieu. Sans nécessairement avoir la prétention de proposer une thèse en sociologie, nous croyons que cette approche nous permettra de dresser le portrait le plus réaliste de la production en bande dessinée au Québec durant ces années. De cette photo, nous avons extrait pour analyse, deux images qui nous semblent emblématiques de ce «Printemps» : le groupe du Chiendent et Réal Godbout.

Le Groupe Chiendent s'est formé en octobre 1968 lorsque les illustrateurs Michel Fortier, André Montpetit (Fig. 1) et Marc-Antoine Nadeau se sont regroupés autour du poète d'origine française, Claude Haefely, pour explorer de nouvelles formes picturales en lien direct avec le « texte ». L'expérience ne durera que six mois environ surtout à cause des problèmes que le groupe rencontre lorsqu'il tente de se faire éditer. Quelques récits ont été publiés dans des revues, notamment dans *Perspectives*, mais les trois albums qu'ils ont réalisés n'ont circulé qu'à l'intérieur d'un cercle d'amis, ayant été tous trois refusés par Jacques Hébert et Alain Stanké.

---

<sup>11</sup> Pierre Bourdieu (1992), page 106.

<sup>12</sup> *Ibid.*

Les raisons invoquées étaient que les coûts de fabrication étaient trop élevés pour un produit aussi marginal. Toutefois, l'expérience de Chiendent est toujours considérée comme l'élément déclencheur d'une Renaissance de la bande dessinée québécoise.

Les auteurs de Chiendent, bien que le groupe n'ait existé que pendant six mois, ont joué un rôle catalyseur. Poète et artistes établis, ils ont contribué à une certaine légitimation de la bande dessinée au Québec par les positions qu'ils occupaient à l'extérieur du champ de la bande dessinée et à l'intérieur du champ culturel.



Figure 1 : André Montpetit et Claude Haefely, *Une balle perdue*

Réal Godbout (Fig. 2) débute sa carrière durant ce « Printemps » alors qu'il n'a que 19 ans. Il va publier ses planches dans les principales revues de bandes dessinées : *BD*, *L'Hydrocéphale illustré* et *L'Illustré*. Il est également présent à l'intérieur de la presse militante et alternative, *Le Quartier latin* et *Mainmise*. De plus, il participera à l'aventure de la publication de bandes quotidiennes du journal *Le Jour*. Par la suite, il deviendra un pilier de la revue *Croc* pour laquelle il proposera



une œuvre abondante tournant autour des personnages de Michel Risque et de Red Ketchup. La reconnaissance de son travail obtient une consécration en 2009 alors qu'il est nommé au Temple de la renommée des créateurs canadiens de bande dessinée lors de la remise des Prix des *Shuster Awards* à Toronto.



Figure 2 : Réal Godbout, *Boulevard Comix*

## 0.2 Problématique

L'histoire de la bande dessinée québécoise est donc constituée d'une alternance de périodes d'euphorie suivies de périodes de pessimisme. Jacques Samson résume bien cela dans son article intitulé « La bande dessinée québécoise : sempiternels recommencements<sup>13</sup> ». Nous observons alors périodiquement l'arrivée de « nouveaux entrants » dans le champ, de nouveaux auteurs qui n'y demeurent qu'un très bref instant, ce qui n'est que rarement suffisant pour faire de ceux-ci des « anciens » lorsqu'une nouvelle vague se dessine. C'est ce que précise Maurice Barbeau dans son article publié dans *La Barre du jour* : « L'importance d'une tradition à l'intérieur d'un art permet à cet art une certaine continuité dans sa recherche évolutive<sup>14</sup> ». Les positions occupées par les auteurs et les prises de position, thématiques et formelles, qu'ils prennent sont donc constamment à définir et à redéfinir.

<sup>13</sup> Jacques Samson (1997).

<sup>14</sup> Maurice Barbeau, dans André Carpentier (1974), page 114.



Effectivement, une des particularités du champ de la bande dessinée au Québec à partir de 1968, c'est que tous les auteurs qui publient de la bande dessinée sont de « nouveaux entrants » dans le champ. Fides ayant cessé la publication de ses périodiques de bande dessinée dans la première moitié des années 1960, nous assistons alors à une entrée massive dans le champ d'auteurs n'ayant jamais publié avant 1968. Ces auteurs sont jeunes – plusieurs publications sont le fait d'étudiants universitaires ou collégiaux – et leurs œuvres sont résolument modernes. Il n'y a donc pas de ponts entre une tradition établie et une avant-garde, il n'y a, pourrait-on dire, que des avant-gardes, qu'une contre-culture qui se « bat » contre une culture qui n'est pas celle de la bande dessinée québécoise, mais plutôt celle d'une tradition européenne et américaine.

Deux exceptions méritent d'être soulignées : Albert Chartier et Pierre Dupras qui ont tous deux débuté leur carrière avant 1960 et qui l'ont poursuivie, de façon soutenue, après le « Printemps ». Le premier a débuté la publication de sa série « Onésime » dans les pages du *Bulletin des agriculteurs* en 1943 et la poursuivra jusqu'au début des années 1990. Albert Chartier constitue un cas à part dans l'histoire de la bande dessinée québécoise. Il sera même le seul à obtenir une certaine consécration dans les années 1970 par la réédition de ses œuvres, un cas très rare au Québec<sup>15</sup>. Malgré cela, bien peu d'auteurs, encore aujourd'hui, peuvent prétendre connaître son œuvre<sup>16</sup>.

Pierre Dupras est un deuxième cas d'exception puisqu'il a débuté sa carrière dans la deuxième moitié des années 1950 dans les pages de *François*, périodique publié par les Éditions Fides entre 1943 et 1964, où il y publie surtout des illustrations avant de devenir le caricaturiste politique que l'on connaît à partir de 1968.

---

<sup>15</sup> Et cela se poursuit. *Une piquante petite brunette* a été publiée par les éditions Les 400 coups en 2009, soit cinq ans après sa mort.

<sup>16</sup> Voir entre autres l'article que nous avons publié dans *Le Devoir* suite à son décès : « L'hommage trop discret à Albert Chartier », 1<sup>er</sup> mars 2004, page A6.

Nous nous proposons donc d'étudier les œuvres issues de ce « Printemps de la bande dessinée québécoise » à la lumière de la théorie des « champs culturels » développée par Pierre Bourdieu tout en utilisant les théories modernes sur la lecture et l'analyse du langage de la bande dessinée soutenues, notamment, par Thierry Groensteen, Benoît Peeters et Scott McCloud.

La théorie de Pierre Bourdieu nous permettra, avant tout, de rendre compte de l'intégralité de notre corpus en situant toute cette production à l'intérieur d'un espace nommé « champ » et qui se construit tout au long de la décennie suivant ce « Printemps ». Par la suite, nous analyserons plus en détail des œuvres occupant des positions névralgiques de ce champ pour en faire ressortir les particularités formelles et thématiques participant à la mise en place d'une certaine « québécity ».

\*

Nous posons donc comme hypothèse que l'état du champ de la bande dessinée au Québec au tournant des années 1970 et la particularité de ce champ de n'être constitué que de « modernes » n'ont pas permis à ces derniers de survivre longtemps à l'intérieur de ce champ puisque le « capital économique » pouvant être généré par les « anciens » était pratiquement inexistant. Effectivement, en 1968, personne au Québec ne possédait de biens de production propres à la bande dessinée. Aucune maison d'édition, aucun « appareil » n'existaient pour accueillir ces jeunes auteurs issus des réformes de l'institution scolaire suite à la Révolution tranquille et nourris en grande partie de la contre-culture des États-Unis. N'ayant personne avec qui entrer en compétition, la lutte des agents s'est donc déplacée dans l'espace de redéfinition du capital symbolique et dans la création de positions inexistantes jusque-là.

### 0.3 Méthodologie

Ce que nous nous proposons de faire, c'est donc de comprendre le mode de fonctionnement du champ de la bande dessinée au Québec pour faire ressortir les caractéristiques formelles et thématiques des œuvres étudiées.

Nous débuterons en étudiant la question de la bande dessinée afin de tracer un portrait de l'évolution du médium, de sa « naissance » au dix-neuvième siècle jusqu'à ses développements dans les années 1960 au moment où apparaîtra, à l'intérieur de la sphère culturelle québécoise, ce « Printemps » de la bande dessinée dont nous nous proposons de rendre compte dans cette thèse. Nous nous pencherons par la suite sur la place qu'a occupée la bande dessinée en tant qu'objet d'étude tout en présentant les principaux essais contemporains portant sur l'analyse du langage de la bande dessinée afin d'en faire ressortir les concepts qui nous seront utiles lors de l'analyse du corpus. Nous terminerons ce chapitre par une brève présentation des concepts sociologiques issus de la pensée bourdieusienne qui seront utilisés pour rendre compte du champ de la bande dessinée québécoise de cette époque.

Nous présenterons par la suite le portrait culturel et politique du Québec de l'époque pour comprendre dans quel courant culturel, et surtout contre-culturel, ces œuvres s'inscrivent. Nous serons alors en mesure d'identifier les différents jalons ayant permis la constitution d'un champ ainsi que l'objectivation de la doxa propre à ce champ.

Ainsi, le « Printemps » de la bande dessinée québécoise, « mouvement » issu du groupe du Chiendent en 1968, ne peut se comprendre que mis en relation avec le mouvement *underground* qui se développe sur la côte ouest des États-Unis au milieu des années soixante. Et cela s'observe autant du côté de la distribution des œuvres que de la forme utilisée et des thèmes abordés. Mais le milieu *underground*

de la bande dessinée s'inscrit lui-même dans un mouvement *underground* culturel plus vaste : roman, théâtre, musique, arts visuels, etc. Et ce mouvement est lui-même issu des bouleversements que connaît alors la société occidentale : post-beatnik, hippies, guerre du Viêt-nam, Mai 68, etc.

Notre analyse devra donc tenir compte de l'état de la société québécoise et plus particulièrement de sa sphère culturelle. Toute cette production que nous nous proposons d'étudier émerge au Québec après la Révolution tranquille que nous pouvons considérer, sommairement il va sans dire, comme une période d'ouverture du Québec sur le monde. Or, la génération de cette époque, comme le rapportent Linteau et Durocher dans leur *Histoire du Québec contemporain*, est

moins soumise à l'autorité cléricale, moins attachée aux valeurs traditionnelles et plus au fait des nouveaux courants et des modes venus d'autres pays, cette génération accepte et même privilégie les idées et les œuvres modernes, les manifestations de rupture, les contestations<sup>17</sup>.

Tout cet environnement est donc propice à une révolution esthétique. Bourdieu précise que

[l]es nouveaux entrants hérétiques qui, refusant d'entrer dans le cycle de la reproduction simple, [...] ne peuvent le plus souvent réussir à imposer la reconnaissance de leurs produits qu'à la faveur de changements externes [...], ou l'apparition de nouvelles catégories de consommateurs qui, étant en affinité avec les nouveaux producteurs, assurent la réussite de leurs produits<sup>18</sup>.

L'état du champ de la culture et de la contre-culture apportera donc un éclairage sur la situation du champ de la bande dessinée.

Nous tracerons par la suite une histoire de la bande dessinée québécoise jusqu'en 1968, ce qui nous permettra de bien saisir les différents enjeux propres à la période étudiée en ayant la possibilité de situer les œuvres dans une perspective

---

<sup>17</sup> Paul-André Linteau, René Durocher et Jean-Claude Robert (1989), page 770.

<sup>18</sup> Pierre Bourdieu (1992), page 352.

historique. Cette histoire doit tenir compte des développements de la discipline en Europe francophone et aux États-Unis, dont les œuvres étaient largement distribuées au Québec, discipline qui connaissait alors des remaniements majeurs en terme de reconnaissance de son statut et d'autonomisation de sa pratique.

Viendra ensuite le temps d'examiner le champ interne de la bande dessinée québécoise à cette époque, les positions conflictuelles des différents intervenants et les lois propres qui le régissent.

Il s'agira alors de répertorier les différentes revues et les différentes maisons d'édition qui tentent l'aventure de la bande dessinée et de les classer dans les deux sphères bourdieusiennes, sphère de grande production et sphère de production restreinte. Ainsi, les œuvres du Groupe Chiendent, de par leurs factures innovatrices, s'adressent à un public très restreint et visent la conquête d'une reconnaissance symbolique. D'un autre côté, une série comme « Bojoual », qui se voulait un « Astérix » québécois, et toutes les autres productions de la maison d'édition Mondia visaient un public très large et répondaient à des impératifs économiques par la production d'albums cartonnés et en couleurs, identiques à ce que proposaient les maisons d'édition belges comme Dupuis et Le Lombard. Cette production relève de la logique économique telle que décrite par Bourdieu : « une entreprise est d'autant plus proche du pôle " commercial " que les produits qu'elle offre sur le marché répondent plus précisément ou plus complètement à une demande préexistante, et dans des *formes préétablies*<sup>19</sup> ».

Bien que l'on retrouve trente-cinq titres de revues pour la période étudiée, le nombre d'auteurs n'est pas si considérable. Plusieurs artistes se retrouvent dans la plupart des revues de l'époque (Réal Godbout, Fernand Choquette, Pierre Fournier, Jacques Hurtubise, etc.). Il faut préciser qu'aucune des revues n'a dépassé le cap des dix livraisons (à l'exception de *La Pulpe* de l'Outaouais avec onze). Lorsqu'une revue disparaissait, une nouvelle faisait son apparition et on y retrouvait alors souvent les mêmes signatures. Nous pouvons donc suivre le parcours de plusieurs

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 203. C'est nous qui soulignons.

auteurs tout au long de cette décennie. Règle générale, tous ceux qui ont persévéré pendant ces années se sont par la suite retrouvés dans *Croc* en 1979.

Nous pourrions porter par la suite un regard analytique sur deux productions majeures issues de ce « Printemps » : les œuvres du groupe du Chiendent ainsi que celles de Réal Godbout. Nous débiterons par la présentation de courts éléments biographiques afin de tenter de cerner la position des auteurs dans le champ (cette partie tiendra compte évidemment des lieux de diffusion : journaux indépendantistes, grande presse, etc.). Nous poursuivrons par une étude approfondie de la forme utilisée par les auteurs en nous concentrant sur les travaux de Thierry Groensteen (le dessin narratif et le système spatio-topique); Benoît Peeters (les différentes utilisations de la planche) et Scott McCloud (sur les liens entre les cases). Nous terminerons par une analyse des récits proposés par ces auteurs. Nous examinerons alors les différents thèmes abordés dans ces planches en nous concentrant sur les éléments pouvant constituer une « québécoisité » des œuvres : références aux contextes social et politique de l'époque, la caricature d'hommes publics et politiques, le niveau de langue utilisé, etc.

Nous allons maintenant commencer par un bref historique de la bande dessinée. Ce petit détour nous est commandé par Pierre Bourdieu puisque, selon lui « [c]e qui survient dans le champ est de plus en plus lié à l'histoire spécifique du champ, et à elle seule, donc de plus en plus difficile à déduire à partir de l'état du monde social au moment considéré<sup>20</sup> ».

---

<sup>20</sup> Pierre Bourdieu (1992), page 413.

**PREMIÈRE PARTIE :**  
**REPÈRES MÉTHODOLOGIQUES ET SITUATION HISTORIQUE**

## **CHAPITRE I**

### **LA BANDE DESSINÉE EN QUESTION**

Si l'histoire de la bande dessinée est vieille de plus d'un siècle, son statut en tant qu'objet d'étude, universitaire ou autre, est beaucoup plus récent. Nous nous proposons ici de faire l'historique de la bande dessinée en tant qu'objet d'étude après un bref détour par l'histoire du médium afin de bien saisir leur évolution parallèle. Cela nous permettra de mettre en perspective les différents regards portés sur la bande dessinée au fil des années et, surtout, d'identifier les concepts opératoires actuels qui vont nous permettre d'analyser notre corpus pour en faire ressortir les spécificités. La partie historique, quant à elle, servira à présenter la situation de la bande dessinée au moment où les auteurs québécois de bande dessinée associés au « Printemps » amorceront leur carrière à partir de 1968.



## 1.1 Brève histoire du médium

L'apparition de la bande dessinée, au contraire de la photographie ou du cinéma, par exemple, n'a pas été tributaire d'une découverte technologique. Il nous semble donc peu pertinent de parler de sa « naissance » ou de son « invention<sup>1</sup> ». Les premiers essais historiques datant de la fin des années 1960, faisaient remonter sa généalogie aux peintures rupestres, au Livre des morts égyptiens, à la Colonne de Trajan et à la Tapisserie de Bayeux<sup>2</sup>. On tentait, en quelque sorte, de légitimer la bande dessinée, parfois perçue comme un mélange hybride et bâtard de texte et d'images s'adressant à un lectorat infantile, en lui conférant une lignée issue d'une certaine noblesse. S'il est exact que ces exemples constituent des récits en images et, par ce fait, peuvent être apparentés à la bande dessinée, ils participent d'un tout autre registre de la narration graphique.

Même s'il ne nous apparaît pas pertinent d'arrêter avec exactitude la date de son apparition, nous pouvons retenir, et ce, en accord avec les différents théoriciens de la bande dessinée (Groensteen, Peeters), deux événements capitaux du XIX<sup>e</sup> siècle qui vont, à différents égards, modeler ce que sera la bande dessinée<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> D'après le titre d'un ouvrage de Thierry Groensteen et Benoît Peeters (1994), *Rodolphe Töpffer : l'invention de la bande dessinée*.

<sup>2</sup> À ce sujet, les titres de livres parmi les premières histoires consacrées à la bande dessinée sont éloquentes : *The Early Comic Strip : Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825*, de David Kunzle (1973) et *La bande dessinée, histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*, de Gérard Blanchard (1969). Notons, par contre, en ce qui concerne ce dernier ouvrage, que le titre original était *Histoire des récits en images* et que le terme « bande dessinée » a été placé en couverture par l'éditeur et non pas par l'auteur.

<sup>3</sup> Signalons ici que le terme « bande dessinée » n'est pas utilisé au XIX<sup>e</sup> siècle et qu'il ne fera son apparition et ne s'implantera que tardivement lors de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Jusque dans les années 1960, les termes « histoires illustrées », « littérature en estampe », « histoires en images » ou « petits mickeys » désignaient, parmi d'autres, ces récits en images. « Bande dessinée » ne s'est imposé que beaucoup plus tard. Notons que ce terme témoigne d'une certaine neutralité en ce qu'il décrit, sans connotations péjoratives, ce qu'est une bande dessinée : des dessins situés en relation dans un espace physique. La contraction en BD fait preuve d'encore plus de neutralité. Dans la langue anglaise, le terme *comics* s'est imposé dès les premières années du XX<sup>e</sup> siècle et a colporté avec lui son lot de connotations négatives, ce qui a amené certains praticiens et théoriciens à créer le

au siècle suivant. Il s'agit de la publication des récits en images légendés du Suisse Rodolphe Töpffer à compter de 1833, sous forme de livres, et la publication du *Yellow Kid* de Richard Outcault dans la presse quotidienne, le *New York World*, en 1896.

Mais, avant d'examiner ces deux exemples, il nous faudrait ici définir cet objet que nous nous proposons d'étudier.

### 1.1.1 La quête pour une inaccessible définition

Même si la bande dessinée a produit son lot d'ouvrages théoriques sur sa pratique tout au long du siècle dernier, la définition même de ce qu'elle est pose encore problème. Imagine-t-on un essai sur le cinéma, incapable de proposer à ses lecteurs une définition claire et nette de l'objet qu'il entend étudier ? Évidemment, un film est un film dans la mesure où nous avons affaire à un objet concret tributaire d'une technologie. Quant au roman, il en est un s'il n'est pas un essai, un poème ou un livre de cuisine. Le premier se définit par sa réalité matérielle, le second, par élimination.

Pour en préciser une certaine définition, il est alors aisé de faire intervenir la notion de récit. Un film, un roman, une bande dessinée, *racontent* quelque chose, c'est-à-dire qu'ils organisent en un tout cohérent, une suite de faits. C'est ce que soulignent Jean-Michel Adam et Françoise Revaz dans *L'analyse des récits* : « La mise en récit est plus qu'une simple succession-consécution de faits. (...) Il faudrait que l'on puisse repérer une transformation et surtout un nœud et un dénouement<sup>4</sup>. »

---

terme *graphic novel* pour rendre compte d'une production plus contemporaine qui ne se cantonne pas à l'humour. Notons, en terminant, que la traduction littérale de *manga* qui désigne la bande dessinée japonaise est : image dérisoire (Groensteen, 1996).

<sup>4</sup> Jean-Michel Adam et Françoise Revaz (1996), page 41.

Ainsi, en est-il de la bande dessinée : une quelconque suite d'images n'est pas nécessairement une bande dessinée<sup>5</sup>.

Au fil des années, nous pouvons observer la difficulté à laquelle se sont heurtés plusieurs théoriciens qui ont tenté de proposer une définition de la bande dessinée qui rendrait compte autant de sa réalité historique que de ses possibles prolongements. Ainsi, Thierry Groensteen, dans son *Système de la bande dessinée* (1999) intitule d'ailleurs un de ses sous-chapitres, *L'introuvable définition*. Il recense certaines définitions du médium qui ont été proposées dans des ouvrages théoriques depuis les années 1960 pour les réfuter indiquant que ces définitions, dans la majorité des cas « n'actualise[nt] que certaines des potentialités du médium, au détriment d'autres qui sont minorées ou exclues<sup>6</sup> ». Ces définitions servent surtout aux auteurs à légitimer les découpages, arbitraires, de leurs études. Ainsi, David Kunzle, en 1973, postulait que

Selon ma définition, une « bande dessinée » de quelque époque ou pays que ce soit, doit respecter quatre conditions : 1. Elle doit se présenter comme une séquence d'images séparées ; 2. Il doit y avoir une prépondérance de l'image sur le texte ; 3. La BD doit être conçue pour la reproduction et apparaître sur un support imprimé, c'est-à-dire un support voué à une diffusion de masse ; 4. La séquence doit raconter une histoire à la fois morale et actuelle<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Mais on peut bien avoir des films et des bandes dessinées qui ne présenteraient pas de récit. Ainsi, la manifestation montréalaise *Dérappages* qui propose un concours aux étudiants universitaires de produire des courts métrages non narratifs. Yves Lacroix a proposé pour sa part une définition de la bande dessinée ne tenant pas compte de la notion de récit dans l'ouvrage que j'ai dirigé aux 400 coups : « Pour une définition minimale de la bande dessinée : en deçà de la narrativité ». Jean-Claude Carrière, dans ses entretiens avec Umberto Eco, fait la distinction entre faire un film et faire du cinéma : « Parce que ces " poètes " [du XVIII<sup>e</sup> siècle français], ou qui se croyaient tels, se contentaient d'appliquer les règles du siècle précédent, édictées par Boileau. Jamais on n'a écrit autant de vers et jamais aussi peu de poèmes. Pas un seul en plus d'un siècle. Quand vous vous contentez d'appliquer les règles, toute surprise, tout éclat, toute inspiration s'évapore. C'est la leçon que j'essaie de faire passer, parfois, auprès des jeunes cinéastes. Vous pouvez continuer à faire des films, c'est relativement facile, et oublier de faire du cinéma. » (Jean-Claude Carrière et Umberto Eco, 2009). Nous cherchons encore l'équivalent en ce qui concerne la bande dessinée.

<sup>6</sup> Thierry Groensteen (1999), page 15.

<sup>7</sup> *Ibid.*, page 16. Traduit par Thierry Groensteen.

Si le premier point nous semble acceptable dans une définition de la bande dessinée, les trois points suivants sont aisément réfutables et servent surtout à circonscrire le domaine d'étude de Kunzle dont l'ouvrage portait sur la « bande dessinée » des années 1450 à 1825, donc pré-töpfferienne.

Thierry Groensteen cite également la définition de l'Américain Bill Blackbeard qui, en 1974, tout en réfutant la définition de Kunzle, propose au lecteur une définition servant avant tout à défendre la thèse que la bande dessinée est née aux États-Unis en 1896 :

Un récit dramatique ou une série d'anecdotes au sujet de personnages récurrents et reconnaissables, publié(e) régulièrement, par épisodes et sans fin assignées, et narrée sous la forme de dessins successifs, qui comprennent fréquemment des dialogues enfermés dans des bulles ou leur équivalent, et un texte narratif généralement minimal<sup>8</sup>.

Ce genre de définition n'est pas le propre des théoriciens américains. Thierry Groensteen aurait pu également citer Francis Lacassin qui, en ouverture de son essai *Pour un 9<sup>e</sup> art, La bande dessinée*, écrivait que la bande dessinée est un « Récit en images publié en feuilletons dans la presse avant d'être recueillis en fascicules périodiques ou en albums vendus en librairie<sup>9</sup> ».

Si ces définitions font sourire aujourd'hui (elles datent toutes des années 1970), force est de constater que, encore de nos jours, elles rallient certains théoriciens qui considèrent toujours la bande dessinée d'une façon aussi réductrice. Dans son ouvrage publié en 2008, *Histoire de la bande dessinée au Québec*, Mira Falardeau définit ainsi le corpus sur lequel elle entend travailler :

Je parlerai principalement de « bande dessinée », c'est-à-dire d'histoires en images sur plusieurs cases où les héros et héroïnes se parlent avec des bulles et évoluent à l'aide de lignes de mouvement et

---

<sup>8</sup> Dans un article publié dans la revue *Funny World*, n° 16. Cité et traduit par Thierry Groensteen (1999), page 16.

<sup>9</sup> Francis Lacassin (1971), page 13.

d'idéogrammes – idéogrammes entendus ici comme des images représentant conventionnellement un son, une parole ou une pensée : par exemple, l'ampoule électrique symbolisant le jaillissement d'une idée<sup>10</sup>.

Le caractère *sine qua non* de la bande dessinée devient donc, ici, non pas sa publication dans la presse, mais l'utilisation de la bulle, c'est-à-dire du phylactère. Partant de cette définition, nous serions en droit de définir le roman comme un récit textuel dans lequel les héros et les héroïnes se parlent dans des retraits de ligne et entre des guillemets. Si cela concorde avec bon nombre de romans, il est évident que cette définition n'épuiserait pas toutes les potentialités du genre romanesque. Qu'en est-il alors de la bande dessinée muette qui raconte un récit en alignant des images sur une page, mais qui n'utilise pas de phylactères, ni d'énoncés linguistiques ou encore de lignes de mouvement et d'idéogrammes<sup>11</sup> ?

On le voit, ces définitions ne sont que partiellement acceptables et ont surtout, pour mérite, de bien circonscrire l'objet étudié par le théoricien qui la propose, mais n'ont aucune valeur d'universalité. Aucune de ces définitions ne parvient à embrasser l'ensemble de la production que l'on peut inclure sous le vocable « bande dessinée<sup>12</sup> ».

Mais alors, comment définir cet objet ? C'est la définition proposée par Thierry Groensteen qui nous semble la plus évocatrice et la plus pertinente.

---

<sup>10</sup> Mira Falardeau (2008), page 10.

<sup>11</sup> Thierry Groensteen a montré toute la richesse de cette tradition dans ses deux articles publiés dans la revue 9<sup>e</sup> art. (Thierry Groensteen, 1997 et 1998).

<sup>12</sup> L'Américain Scott McCloud a bien démontré, par le biais de l'humour, les innombrables difficultés inhérentes à la formulation d'une définition de la bande dessinée. Dans son ouvrage *Understanding comics*, un essai sur la bande dessinée ayant la particularité d'être écrit sous la forme d'une bande dessinée, il prend trois pages complètes pour essayer de définir son objet, mais chaque définition proposée ne parvient jamais à bien le circonscrire. Scott McCloud (1993).

### 1.1.2 De la solidarité iconique

Voyons maintenant comment Thierry Groensteen résout cet écueil. Afin de définir son objet d'étude dans toutes ses manifestations, il pose comme principe fondateur la solidarité iconique, c'est-à-dire « la mise en relation d'une pluralité d'images solidaires<sup>13</sup> ». Il poursuit en précisant que :

[l'] on définira comme solidaires les images qui, participant d'une suite, présentent la double caractéristique d'être séparées (cette précision pour écarter les images uniques enfermant en leur sein une profusion de motifs ou d'anecdotes<sup>14</sup>) et d'être plastiquement et sémantiquement surdéterminées par le fait même de leur coexistence *in praesentia*<sup>15</sup>.

Si cette définition a le mérite de bien témoigner de ce qui constitue une bande dessinée, il n'empêche qu'il est aisé de lui reprocher d'être trop vague et de permettre d'inclure en son sein des œuvres qui ne sont pas des bandes dessinées, tels le roman-photo ou encore la célèbre Tapisserie de Bayeux datant du XII<sup>e</sup> siècle. Pour exclure le roman-photo, il suffirait d'ajouter à notre définition, des images dessinées. Mais cela ne résout que partiellement le problème<sup>16</sup>.

Thierry Groensteen esquisse alors un parallèle avec les critères de « littéralité » utilisés en littérature pour séparer le roman des autres formes de discours. Ce sont « les conditions auxquelles un texte peut être reconnu comme littéraire<sup>17</sup> » d'après les travaux de Gérard Genette<sup>18</sup>. Il s'agit, en ce qui concerne le

---

<sup>13</sup> Thierry Groensteen (1999), page 21.

<sup>14</sup> Les illustrations de Norman Rockwell, par exemple.

<sup>15</sup> Thierry Groensteen (1999), page 21.

<sup>16</sup> Surtout que des récits de bande dessinée peuvent très bien être mixtes et inclure, à la fois, des images dessinées et des photos. *Le photographe* d'Emmanuel Guibert et Didier Lefèvre, publié chez Dupuis en 2003, en est un bel exemple.

<sup>17</sup> Thierry Groensteen (1999), page 22.

<sup>18</sup> Gérard Genette (1991).

roman, de séparer la production littéraire de toute autre forme de discours utilisant le même matériau, à savoir les mots, notamment le langage quotidien, l'écrit journalistique ou encore le simple texte de communication.

Mais, en ce qui concerne la bande dessinée, la question se pose différemment puisque nous ne pouvons, au contraire de la prose, identifier un usage familier de la bande dessinée. Écrire à l'aide de dessins et d'énoncés linguistiques, c'est déjà faire acte de bande dessinée. C'est pourquoi Thierry Groensteen propose dans son essai de parler de système de la bande dessinée afin de délimiter ce qui différencie la bande dessinée de toute autre production de récits graphiques.

Pour l'instant, nous pouvons nous arrêter ici et conclure avec lui « qu'on ne [peut] concevoir de bande dessinée ne vérifiant pas la loi générale énoncée, celle de la solidarité iconique<sup>19</sup> ».

### **1.1.3 La double naissance de la bande dessinée**

Cela étant posé, nous pouvons donc considérer les deux auteurs clés du XIX<sup>e</sup> siècle qui ont forgé l'idée que l'on peut se faire de la bande dessinée : Rodolphe Töpffer et Richard Outcault. Si ce dernier va lier, et cela, pour très longtemps, bande dessinée et média de masse, nous pouvons considérer qu'avec Töpffer la bande dessinée a pris naissance en tant que langage. Conscient de la particularité formelle de ce qu'il publie, ces petits récits alliant l'image et le texte, cet écrivain suisse va également proposer une réflexion théorique sur sa création. En 1845, il publie son *Essai de physiognomonie* qui peut être considéré, à juste titre, comme le premier essai théorique sur le médium. Le méta-discours prend donc naissance simultanément à l'apparition du genre.

---

<sup>19</sup> Thierry Groensteen (1999), page 23.



Rodolphe Töpffer (1799-1846), éducateur et écrivain, va publier sept livres en images à compter de 1833. Ces livres ont la particularité de proposer des récits graphiques où la narration passe dans la succession des images qui s'alignent sur les pages. Il ne s'agit donc pas de textes illustrés, comme en proposaient déjà certains éditeurs, où les illustrations se développent en parallèle, ou en miroir, au texte, mais bien des récits se construisant autant par l'image que par le texte (fig. 3). Conscient de l'originalité de son œuvre, Rodolphe Töpffer s'en explique ainsi : « Les dessins sans le texte n'auraient qu'une signification obscure ; le texte, sans les dessins ne signifierait rien. Le tout ensemble forme une sorte de roman d'autant plus original qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose<sup>20</sup>. »



Figure 3 : Rodolphe Töpffer

Selon Georges Wolinski, célèbre auteur de bande dessinée de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, toute la modernité de la bande dessinée est déjà présente dans ces ouvrages à l'exception de l'utilisation des phylactères qui proliféreront au début du XX<sup>e</sup> siècle :

Elle [la bande dessinée] n'existait pas jusqu'à ce que Töpffer, vers 1830, l'invente, ouvrant la voie à une longue chaîne de dessinateurs, de Wilhelm Busch à Schulz, le créateur de *Peanuts*, en passant par Christophe, le créateur de *La Famille Fenouillard*. Ce qui est extraordinaire chez Töpffer, c'est qu'immédiatement ce fut parfait. (...)

<sup>20</sup> Töpffer, préface de *M. Jabot* (1833).



Tout ce que ses successeurs ont trouvé, c'est de faire parler les personnages dans des ballons et quelques autres astuces techniques piquées au cinématographe. Dans les pages de Töpffer, les gags à répétition, les poursuites à la Mack Sennett, l'absurde et le « bête et méchant » se succèdent sans interruption<sup>21</sup>.

Notons également que ces livres, par les thèmes abordés<sup>22</sup> et, sûrement, par le coût auquel ils étaient proposés en librairie, ne s'adressaient pas à un lectorat juvénile, mais bien à un lectorat adulte. Avec Rodolphe Töpffer, nous avons donc des récits graphiques sous forme de livres avec un texte autographe situé en dessous des images.

Le deuxième moment important pour la naissance de la bande dessinée est la publication du *Yellow Kid* de Richard Outcault dans les pages du *New York World* en 1896. D'abord proposée sous la forme d'une grande image légendée (sous le titre de *Hogan's Alley*), la série évolue en 1896 avec la segmentation de la page en différentes images séparées plastiquement et, surtout, par l'utilisation du phylactère permettant aux personnages de s'exprimer directement dans l'image et, par ce fait, de permettre une progression plus linéaire du récit (fig. 4)<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Georges Wolinski (1974), cité dans Groensteen et Peeters (1994), page viii.

<sup>22</sup> Par exemple, *Monsieur Crépin* est une critique du système d'éducation de l'époque et des charlatans qui proposent des méthodes éducatives farfelues.

<sup>23</sup> L'observation de certaines bandes de ces années permet de constater que la mise en place de ce système ne s'est pas faite du jour au lendemain et que certains auteurs ont procédé par essais et erreurs. Ainsi, plusieurs bandes des premières années du XX<sup>e</sup> siècle indiquaient au lecteur l'ordre de lecture des images par une numérotation de chacune des cases, ce qui, pour un lecteur d'aujourd'hui, semble inutile. Mais à l'époque, les auteurs étaient conscients de proposer une nouvelle forme de lecture et se sentaient parfois obligés de guider ces nouveaux lecteurs. D'autres auteurs, bien qu'utilisant le phylactère, doubblaient la narration par l'ajout d'un texte explicatif alors que le récit nous semble aujourd'hui bien compréhensible sans cet ajout qui ne faisait bien souvent qu'alourdir la narration. Cela s'est même observé beaucoup plus tard, dans les années 1930 en France alors que l'éditeur français de Tintin (qui était publié dans un quotidien belge) ajoutait un texte aux bandes expliquant ce qui était pourtant bien visible dans les images.

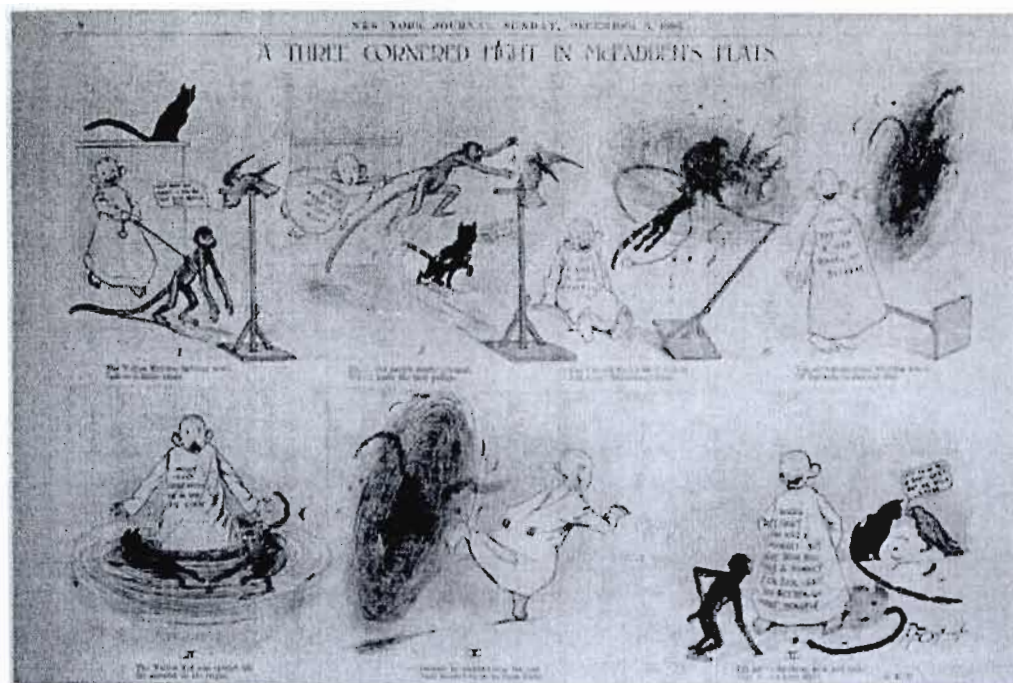


Figure 4 : Richard Outcault, *Yellow Kid*

Nous allons maintenant brosser un portrait de l'évolution des bandes dessinées américaine et franco-belge, qui ont eu une influence majeure sur le développement du médium au XX<sup>e</sup> siècle et qui, surtout, étaient toutes deux disponibles ici au Québec. Tout en étant attentif aux grands thèmes abordés et aux lectorats visés par ces bandes dessinées, nous nous concentrerons surtout sur l'évolution de la mise en marché et des supports de publication afin de bien saisir l'état du marché au moment où prendra naissance le « Printemps » de la bande dessinée québécoise.

#### 1.1.4 La bande dessinée américaine

L'histoire de la bande dessinée américaine peut être retracée à travers la progression des héros qu'elle met en scène et des thèmes qu'elle aborde. À ses débuts, nous retrouvons en majorité des histoires comiques qui paraissent dans les quotidiens, d'où le nom de *comics* qui demeure toujours associé au genre. Ces

*comics* sont publiés sous forme de *strips*, c'est-à-dire en bandes comprenant chacune trois ou quatre images. La planche, telle que nous la connaissons, est une succession de *strips*. En ce sens, le lectorat est plus adulte que juvénile puisque les consommateurs de ces journaux sont surtout des adultes. D'ailleurs, la bande dessinée qui est considérée comme le premier *strip* quotidien aux États-Unis, *Mutt and Jeff*, de Bud Fischer en 1907 (Fig. 5), voit le jour, non pas dans une section réservée aux enfants comme ce sera souvent le cas dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, mais bien dans les pages présentant les résultats des courses de chevaux de la section sportive d'un quotidien de San Francisco.

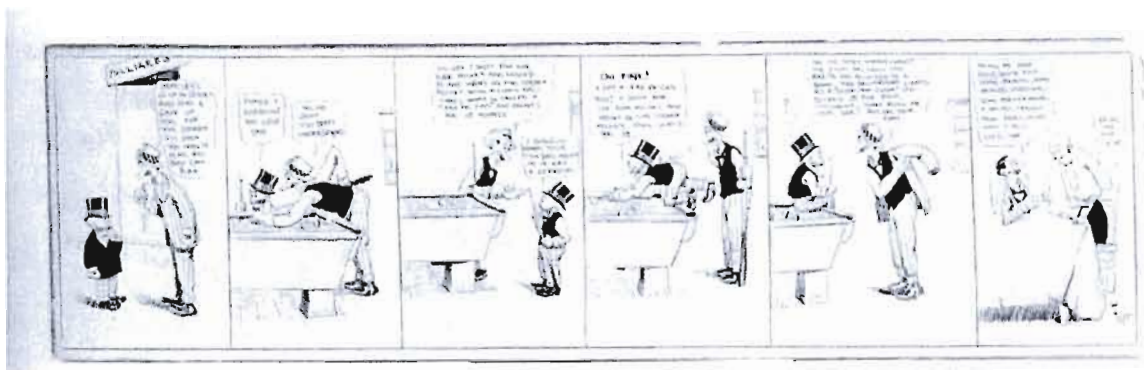


Figure 5 : Bud Fischer, *Mutt and Jeff*

Évidemment, nous ne retrouvons pas que des histoires humoristiques dans les pages de bandes dessinées des quotidiens de cette période. Des séries telles que *Little Nemo in Slumberland* de Winsor McKay (Fig. 6) et les *Upsides downs* (Fig. 7), de Gustave Verbeek intègrent autant la poésie visuelle que les jeux formels sur le médium. Mais, dans l'ensemble, c'est l'humour qui est privilégié en ces premières années de développement de la bande dessinée aux États-Unis.

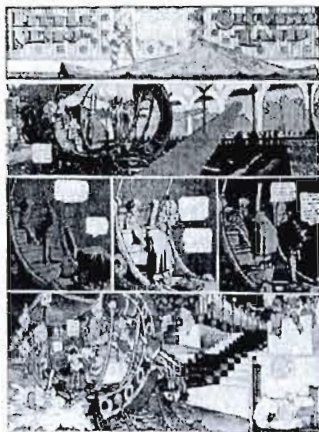


Figure 6 : McCay



Figure 7 : Verbeek

En 1912, le magnat de la presse, William Randolph Hearst crée le premier *syndicate*, une agence de distribution qui permet aux auteurs de vendre leurs bandes non pas directement aux journaux, mais à un *syndicate* qui, lui, va les revendre à des centaines, voire des milliers de journaux. L'amortissement des coûts de ces bandes permet, d'une part, aux auteurs de rentabiliser plus aisément leur production et, d'autre part, met les marchés locaux dans l'impossibilité de survivre face à cette concurrence. Ainsi en est-il du Québec. Dans un article publié en 1977 dans les pages de la revue *Stratégie*, Jean Véronneau a recensé plus de 800 planches de bandes dessinées réalisées par des auteurs québécois et publiées entre 1904 et 1910 dans les deux principaux quotidiens d'alors, *La Presse* et *La Patrie*<sup>24</sup>. Par la suite, ces journaux vont progressivement publier des traductions de bandes américaines dont le coût d'achat était moindre que le prix payé aux auteurs québécois. Ces derniers ne seront plus que sporadiquement présents dans les pages de *La Presse*.

À partir des années 1930, la bande dessinée américaine privilégie de plus en plus l'aventure au détriment des histoires humoristiques. En 1929, c'est l'apparition

<sup>24</sup> Jean Veronneau (1977).

de *Tarzan* sous la plume de Hal Foster, bande inspirée du roman d'Edgar Rice Burroughs publié originalement en 1914. Les héros de bande dessinée américaine allaient maintenant parcourir le monde et même, les espaces intersidéraux. 1929, voit aussi la création des aventures de *Buck Rogers au XXV<sup>ième</sup> siècle* dessinées par Dick Calkins d'après le roman de Philip Francis Nowlan. Cette œuvre est souvent considérée comme la première bande dessinée de science-fiction. La bande dessinée policière n'est pas en reste avec les débuts de *Dick Tracy* de Chester Gould, bande qui débute en 1931.

Mais, plus important encore, les années 1930 vont voir le paysage de la bande dessinée bouleversé par l'apparition d'un nouveau support et d'un nouveau genre de héros à la fin de la décennie : le *comic book* et les super-héros qui allaient y faire leur nid, et ce, pour des décennies. Les *comic books*,

ce sont des fascicules brochés à périodicité généralement mensuelle qui mettent en scène, sous forme de feuilleton, des superhéros (« Superman », « Batman », etc.), des personnages reliés à l'univers des adolescents (« Archie », « Jughead », etc.) ou encore des créatures popularisées notamment par les Productions Walt Disney (« Mickey Mouse », « Donald Duck », etc.)<sup>25</sup>.

Les *comic books* sont donc de petits fascicules de bandes dessinées qui sont vendus bon marché, au contraire de l'album de facture européenne. C'est un dénommé Harry I. Wildenberg qui, le premier, aurait eu l'idée de ce format.

Techniquement, la chose était assez aisée : en prenant une feuille qui, au départ, était pliée en deux pour obtenir une double page de journal format tabloïde, et en la pliant encore une fois, on obtenait seize pages au format d'une brochure. Les premiers comic books publicitaires sont donc constitués de deux cahiers de seize pages, soit trente-deux pages. En devenant produit à part entière, le comic book passera à soixante-quatre pages<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Jacques Samson (1986), page 9.

<sup>26</sup> Jean-Paul Jennequin (2002), page 19.



Comme le mentionne Jean-Paul Jennequin, ces *comic books* ont d'abord été conçus à des fins publicitaires. Maxwell Charles Gaines vend, à partir de 1933, son premier titre, *Funnies on parade*, à la société *Proctor and Gamble* et son deuxième titre, *A Carnival of comics*, à d'autres firmes. « Ces comics sont donnés aux clients dans les boutiques de la marque ou envoyés en échange d'un certain nombre de bons. Les tirages vont de 100 à 250 000 exemplaires<sup>27</sup>. »

Par la suite, en 1934, *Famous Funnies* (Fig.8) sera le premier *comic book* diffusé en kiosque. Ces petites revues proposaient, à l'origine, des rééditions de bandes dessinées déjà publiées dans les quotidiens. Ces publications permettaient de regrouper des bandes d'un même héros et de permettre au lecteur de lire successivement des récits qui, au départ, étaient publiés une fois par jour au milieu d'autres bandes.

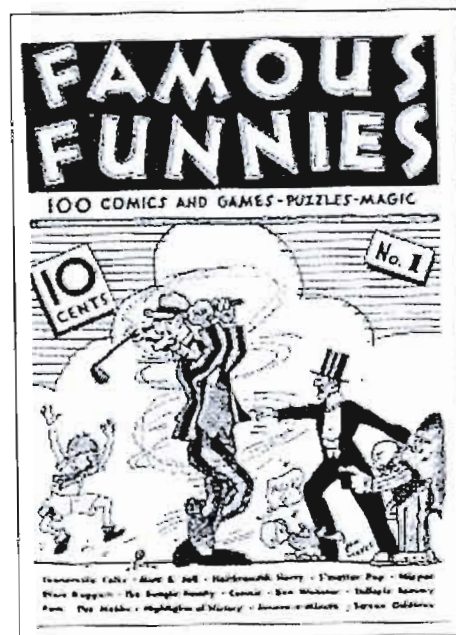


Figure 8

<sup>27</sup> *Ibid.*, page 19.

C'est au Major Wheeler-Nicholson que revient la publication des premiers titres proposant du matériel original et inédit. *New Fun Comics* et *New Comics* voient le jour en 1935.

Mais la modification majeure, qui demeure toujours associée encore aujourd'hui à l'industrie du *comic book*, viendra en 1938 avec la publication de la première histoire de *Superman* de Siegel et Shuster dans le numéro 1 d'*Action Comics* (Fig. 9). Les super-héros allaient occuper l'avant-scène de la bande dessinée américaine, et ce, pour plusieurs décennies.



Figure 9

Ces revues sont surtout lues par des enfants et des adolescents. Et, parallèlement aux aventures des super-héros, se développe dans les années 1950 une branche de l'industrie qui se dédie aux histoires de criminels et aux histoires d'horreur. Ce sont surtout ces *crime comics* et ces *horror comics* (Fig. 10), dont les couvertures présentaient des images macabres, qui allaient amener certains censeurs à partir en croisade contre cette littérature à sensation qui visait un public adolescent.



Figure 10

La publication de l'ouvrage du docteur Wertham, *Seduction of the Innocents*, qui accuse la bande dessinée de corrompre la jeunesse américaine, est l'un des faits les plus marquants des années 1950<sup>28</sup>. La virulente sortie de ce psychiatre aura pour conséquence la mise sur pied du *Comic Code Authority*. Il s'agit d'un sceau apposé sur la page couverture des revues, sans lequel une bande dessinée ne peut être vendue. Ce code est une forme d'autocensure imposée par un regroupement d'éditeurs qui veulent éviter que l'on légifère sur sa pratique comme ce fut le cas, notamment en France avec la *Loi sur les publications destinées à la jeunesse* de juillet 1949. Si cela permet d'assainir un certain créneau de la production, les auteurs de bande dessinée de la décennie suivante ne cesseront de produire des œuvres allant à l'encontre des recommandations du docteur Wertham et publiées à l'extérieur des circuits traditionnels de la bande dessinée. Les journaux *underground* de ces années permettent à de jeunes auteurs de s'exprimer librement tout en contournant le *Comic Code Authority*. Ces journaux, imprimés dans des sous-sols ou dans des arrière-boutiques, expriment les nouvelles valeurs des jeunes, « le refus de "l'American Way of Life", la politique du gouvernement et tous les interdits dont

<sup>28</sup> Une traduction partielle sera offerte au lectorat français en octobre 1955 dans le numéro 118 de la revue *Les Temps modernes*.



le sexe et la drogue<sup>29</sup> ». La distribution des revues dans les cafés, au coin de la rue ou dans des boutiques *underground* permettait de contourner la censure imposée par le *Comic Code Authority*. Les *comix*, revues de bande dessinée *underground* de l'époque, profitent de ce réseau de distribution. Ces bandes dessinées modifieront le cours de l'histoire de la bande dessinée (Fig. 11). Et cet impact sera très marqué au Québec durant les années printanières de la bande dessinée et ce, tant au niveau du contenu que de la facture graphique et de la façon de distribuer ces revues hors des grands réseaux commerciaux.

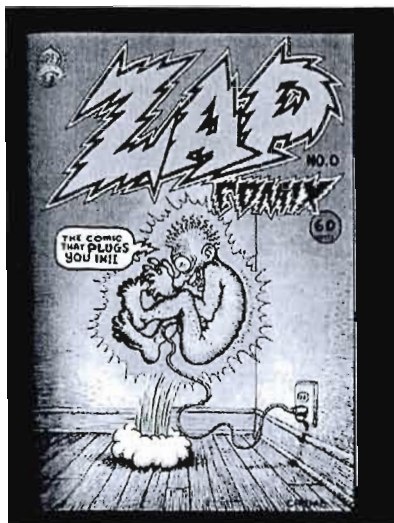


Figure 11

### 1.1.5 La bande dessinée franco-belge

En France, la bande dessinée va se construire à partir de la tradition des récits graphiques hérités des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, notamment à la suite du grand succès qu'aura connu lors de ces deux siècles l'imagerie d'Épinal (Fig. 12), ces récits

<sup>29</sup> Annie Baron-Carvais (1991), page 19.

édifiants avec un texte placé sous l'image et qui étaient vendus par des colporteurs tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle.



Figure 12 : Images d'Épinal

Lors de ce même siècle, une multitude de journaux politiques et satiriques vont accueillir au sein de leurs pages, en l'absence de photos, des caricatures, des portraits-charge et des récits en images, soit légendés sous le principe des images d'Épinal, soit muets.

Par exemple, le cabaret du *Chat noir* publiera dans les années 1880 une revue du même nom que son célèbre cabaret, dans laquelle on retrouvera les signatures de Caran d'Ache, de Steinlein et de Willette qui, tous, s'émanciperont de la simple caricature pour proposer des récits en plusieurs images sans énoncés linguistiques.

Quelques illustrateurs français du XIX<sup>e</sup> siècle, plus connus pour leurs travaux de photographie ou d'illustration, vont également proposer, dans des revues ou des livres, des récits en images avec un texte situé sous l'image. Nadar, par exemple, va publier les aventures de *Monsieur Réac* (Fig. 13) dans *La revue comique à l'usage des gens sérieux* de 1848 à 1849. Gustave Doré, lui, va débiter sa carrière en proposant des ouvrages s'apparentant à la bande dessinée, telle son *Histoire de la Sainte Russie* publiée en 1854 (Fig. 14). Christophe (pseudonyme de Georges Colomb) va créer un personnage récurrent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, *La famille Fenouillard* (Fig. 15).



Si, aux États-Unis, les premières années du XX<sup>e</sup> siècle vont lier, et ce, pour longtemps, bande dessinée et presse quotidienne, les premiers héros de la bande dessinée française vont voir le jour dans des revues périodiques, notamment *Bécassine* (Fig. 16), dans *La semaine de Suzette* en 1905 et *Les pieds nickelés* (Fig.17) dans *L'Épatant* en 1908. Contrairement aux récits américains de cette époque qui utilisent couramment le phylactère, ces premières séries proposent toujours une certaine dichotomie entre le texte et l'image<sup>30</sup>.

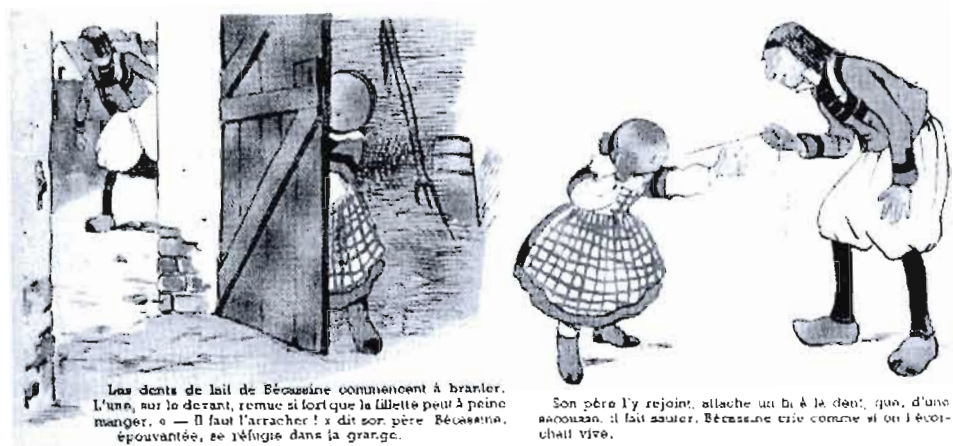


Figure 16 : Bécassine

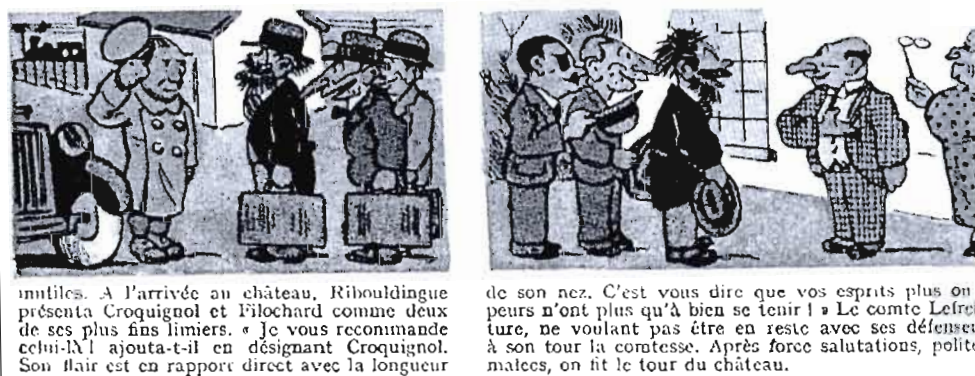


Figure 17 : Les pieds nickelés

<sup>30</sup> Notons qu'à ce niveau, la bande dessinée québécoise avait emboîté le pas des États-Unis. Voir à ce sujet, l'article de Mira Falardeau (2000): « La BD française est née au Canada en 1904 ».



La bande dessinée franco-belge doit donc attendre 1925 pour s'émanciper de l'imagerie d'Épinal. C'est en effet cette année-là qu'Alain Saint-Ogan publie *Zig et Puce* (Fig. 18) qui a la caractéristique d'utiliser systématiquement le ballon. Cette technique permet d'atténuer le décalage entre l'image et le texte. Alain Saint-Ogan allait bientôt être suivi par Hergé et son personnage de *Tintin* (Fig. 19), en 1929, avec le succès que l'on connaît.

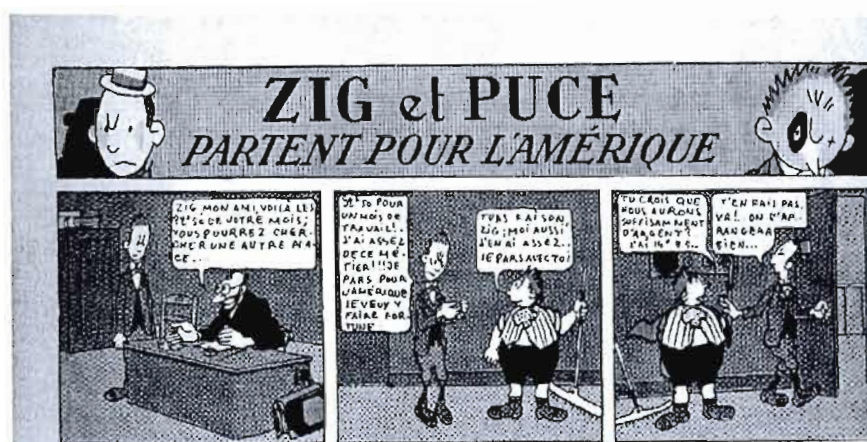


Figure 18 : Alain Saint-Ogan

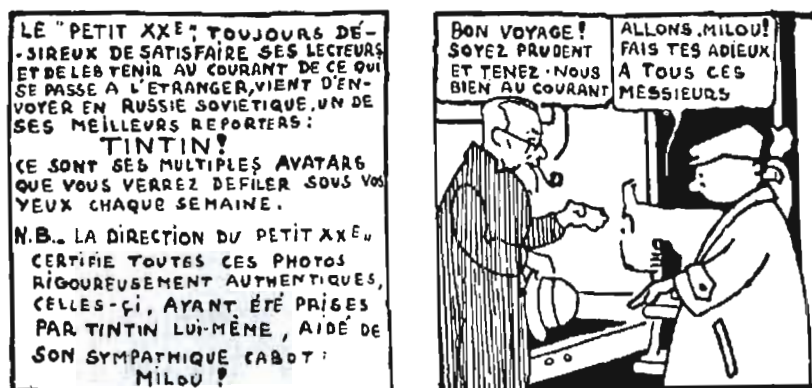


Figure 19 : Hergé

Mais les Européens doivent faire face à une dure concurrence de la part des Américains. Dans les années 1930 et 1940, le *Journal de Mickey*, qui diffuse de la bande dessinée américaine en traduction, s'approprie la plus grande part du marché. Suite à ce grand succès commercial, une multitude de revues et de journaux allaient tenter de percer le marché dans les sillons de ce *Journal de Mickey*. Notons, pour les seuls titres nés dans les années 1930 : *Ademai Joseph* (1936) ; *Allô !* (1937-1939) ; *Âmes vaillantes* (1937-1944) ; *L'As* (1937-1940) ; *Aventures* (1936-1941) ; *L'Aventureux* (1936-1942) ; *Bayard* (1936-1940) ; *Benjamin* (1939-1939) ; *Bib et Bibette* (1938) ; *Bilboquet* (1938-1939) ; *Boum !* (1937) ; *Cœurs vaillants* (1929-1940) ; *Le journal de Copain-Cop* (1933-1940) ; *Le corsaire de fer* (1936-1937) ; *Fip-Fop magazine* (1939-1940) ; *La fourmi* (1933-1934) ; *Francis* (1938) ; *Hardi !* (1937) ; *Hop-là !* (1937-1940) ; *Hurrah !* (1935-1942) ; *Jean-Pierre* (1938-1940) ; *Jeudi* (1931-1938) ; *Jeunesse magazine* (1937-1939) ; *Le journal de Toto* (1937-1940) ; *Jumbo* (1935-1944) ; *Junior* (1936-1942) ; *Mon avenir* (1930-1940) ; *Mon camarade* (1933-1939) ; *Robinson* (1936-1940) ; et *Le turbulent* (1936)<sup>31</sup>.

Si le nombre de titres est impressionnant pour cette période et que la lecture de ces périodiques conditionnera le marché de la bande dessinée dans les années d'après-guerre, nous constatons qu'à de rares exceptions, aucune de ces revues n'a réussi à franchir la Seconde Guerre mondiale<sup>32</sup>. Seulement deux de ces revues paraissent encore en 2010 : *Le journal de Mickey* précité et *Spirou* dont le premier numéro remonte au mois d'avril 1938 (Fig. 20).

---

<sup>31</sup> Source : Bera, Denni et Mellot (1982).

<sup>32</sup> Il s'agit de *Cœurs vaillants* qui revient en 1946 et qui sera publié jusqu'en 1963. Ce titre deviendra par la suite *J2 jeunes* (1963-1970), puis *Formule 1* (1970-1981). Son équivalent féminin publié également aux éditions Fleurus suivra sensiblement le même parcours en revenant après la guerre (1966-1963), puis changera de nom en *J2 magazine* (1963-1974) et, enfin en *Djin* (1974-1981).



Figure 20 : *Le journal de Spirou*

La majorité des œuvres publiées dans ces journaux à cette époque sont des traductions de bandes dessinées américaines. La France ripostera à cette domination en 1949 à l'aide d'une loi protectrice sur les publications destinées à la jeunesse. Devant d'abord « protéger la jeunesse des dangers [elle est] vouée en fait à protéger la production nationale face aux bandes dessinées étrangères, surtout américaines<sup>33</sup> ». Cela permet d'amenuiser la quantité de bandes dessinées américaines proposées aux lecteurs français puisque la plupart des bandes dessinées provenant des États-Unis ne peuvent être publiées en conformité avec cette loi. Les éditeurs doivent alors faire appel à leurs compatriotes pour remplir les pages laissées vacantes. Durant les années 1950, la bande dessinée franco-belge connaît alors son âge d'or grâce, entre autres, aux journaux *Spirou* et *Tintin* dont le premier numéro est daté de 1946.

Les années 1950 vont mettre en place une nouvelle façon de vendre la bande dessinée : c'est l'éclosion des albums et des collections. Rapidement, les éditeurs majeurs de cette décennie (Le Lombard et Dupuis, tous deux établis en Belgique) vont façonner le marché en proposant en librairie des albums d'aventures

<sup>33</sup> Annie Baron-Carvais (1991), page 23.

complètes. Ces albums proposaient la reprise des aventures déjà publiées dans les revues au rythme de une ou deux planches par semaine. Impératifs économiques et techniques obligent, les albums de bandes dessinées vont connaître un formatage qui restera longtemps associé au genre : les albums couleurs de 48 pages.

La décennie suivante voit la bande dessinée sortir de son carcan de littérature pour la jeunesse. La revue *Pilote* et le personnage d'Astérix favorisent l'élargissement du public. Astérix, véritable phénomène en France, entraîne à la suite de son succès un lectorat adulte et scolarisé<sup>34</sup>. Des ouvrages théoriques, des expositions et des associations de chercheurs se consacrent alors à la bande dessinée<sup>35</sup>.

## 1.2 La bande dessinée en tant qu'objet d'étude

Si le genre s'est développé lentement au XIX<sup>e</sup> siècle, puis de façon fulgurante au XX<sup>e</sup> siècle, le méta-discours attendra près d'un siècle avant de voir véritablement le jour. En effet, le discours sur la bande dessinée se contentera pendant longtemps d'analyser les méfaits que cette littérature peut causer chez de jeunes lecteurs influençables avant de proposer de réelles analyses ou des considérations théoriques sur son langage. Ainsi, avant 1960, nous ne trouvons presque aucun écrit sur le genre. La bande dessinée n'est que mentionnée dans les ouvrages servant à guider les jeunes lecteurs, tels les *Romans à lire et romans à proscrire* de l'Abbé Bethléem (première édition en 1904, onzième et dernière édition en 1932) ou, au

---

<sup>34</sup> Astérix est un phénomène commercial (moyenne de 1 500 000 exemplaires) mais c'est aussi un phénomène de société. Les ouvrages d'André Stoll (1978), *Astérix, l'épopée burlesque de la France*, et d'Alain Duhamel (1985), *Le complexe d'Astérix, essai sur le caractère politique des Français*, en témoignent.

<sup>35</sup> À cette époque, Umberto Eco, Federico Fellini et Alain Resnais, entre autres, s'intéressent à la bande dessinée. Celle-ci fait aussi son entrée muséale en 1967 par une exposition qui lui est consacrée au Musée des Arts décoratifs à Paris.



Québec, dans l'ouvrage de Gérard Tessier, *Face à l'imprimé obscène* publié en 1955. Et n'oublions pas le pamphlet du docteur Wertham mentionné précédemment.

En fait, avant 1960, nous ne trouvons qu'un nombre très limité d'ouvrages s'intéressant à la bande dessinée, la plupart étant des œuvres de glorification d'artistes. Il s'agit, entre autres, de *Milton Caniff, Rembrandt of Comic Strip* de John Paul Adams (pseudonyme de Clark Kinnaird) publié à New York en 1946, du *Monde de Tintin* de Pol Vandromme publié en 1959 à Paris et du *Petit monde de Pif le chien : essai sur un « comic » français* de Barthélémy Amengual datant de 1955. Il s'agit, dans les deux premiers cas, de rendre un hommage au dessinateur concerné. L'ouvrage sur Milton Caniff serait même un coup publicitaire ayant aidé le *King Features syndicates* à vendre aux journaux la nouvelle série de l'auteur, « Steve Canyon », des exemplaires du livre ayant été distribués aux différentes rédactions des journaux avant qu'un représentant du *syndicate* ne s'y présente avec la dernière œuvre de Milton Caniff<sup>36</sup>. Quant au troisième, l'essai sur Pif le chien, il est présenté par Harry Morgan et Manuel Hirtz comme « une première tentative d'une vraie critique appliquée à une BD<sup>37</sup> ».

C'est donc au début des années 1960 qu'un discours critique se met en place sur la bande dessinée et que sont posés les premiers jalons de sa légitimation. Pierre Fresnault-Deruelle qui a publié des ouvrages théoriques sur la bande dessinée depuis le début des années 1970, dans un texte publié en 1990,

distingue quatre strates successives dans le discours critique, soit : l'âge archéologique des années 1960, où des auteurs nostalgiques exhument les lectures de leur enfance (Lacassin, 1971) ; l'âge sociohistorique et philologique des années 70, où la critique établit les textes dans leurs variantes, reconstitue les filiations, etc. (Le Gallo, 1967 ; Kunzle, 1973) ; l'âge structuraliste (Fresnault-Deruelle, 1972 et

---

<sup>36</sup> D'après la préface de l'édition française : *La BD selon Milton Caniff*, Éditions Futuropolis, 1983.

<sup>37</sup> Harry Morgan et Manuel Hirtz (1997).

1977, Gubern, 1972) ; l'âge sémiotique et psychanalytique (Rey, 1978 ; Apostolidès, 1984, Tisseron, 1985 et 1987)<sup>38</sup>.

Comme nous pouvons le constater, la bande dessinée a été auscultée de tous les côtés et par tous les moyens. La mise en garde que fait Benoît Peeters dans son ouvrage en 1991 nous semble éminemment pertinente lorsque nous sommes confrontés à cette multitude de regards : « Nulle lecture n'est à rejeter, à condition qu'elle ne méconnaisse pas totalement les particularités de son objet<sup>39</sup> ». Ces dernières années ont vu la publication de plusieurs ouvrages importants pour l'étude des particularités du langage de la bande dessinée. Parmi cette multitude, nous en retenons trois.

Le premier, *Case, planche, récit : Comment lire une bande dessinée* de Benoît Peeters, a été publié en 1991<sup>40</sup>. La particularité de cet ouvrage est d'être le fruit de la réflexion d'un scénariste, donc celle d'un praticien confronté depuis plusieurs années à des problèmes concrets de narration. Il y étudie les particularités de l'image de bande dessinée, cette « image en déséquilibre, écartelée entre celle qui la précède et celle qui la suit, mais non moins entre son désir d'autonomie et son inscription dans le récit<sup>41</sup> ». Il s'attarde ensuite aux différentes utilisations de la planche, cet ensemble d'images, selon la dominance ainsi que l'autonomie et la dépendance entre le récit et le tableau, c'est-à-dire entre la tension, à la base de la bande dessinée, entre le linéaire (*faire récit*) et le tabulaire (*faire tableau*). D'autres considérations s'ajoutent ensuite en ce qui concerne les différentes relations existant entre le texte et l'image<sup>42</sup>.

---

<sup>38</sup> Cité par Thierry Groensteen (1999), page 2.

<sup>39</sup> Benoît Peeters (1991), page 7.

<sup>40</sup> Nous utilisons ici la réédition augmentée de 1998.

<sup>41</sup> Benoît Peeters (1991), p. 22.

<sup>42</sup> Ces relations entre image et texte en bande dessinée ont longtemps été inspirées par les travaux de Roland Barthes sur l'image publicitaire. Mais, aussi intéressante que soit cette étude et la notion d'ancrage (l'image est polysémique, le texte vient ancrer le sens), utilisée pour l'image unique, elle devient moins pertinente lorsque vient le temps d'étudier les images relationnelles de la bande

Mais l'originalité de la pensée de cet ouvrage demeure la grille d'analyse qu'il propose en identifiant quatre utilisations de la planche mises à la disponibilité des auteurs de bande dessinée. Nous savons que ces derniers veulent, avant tout, raconter une histoire. Mais, en utilisant la plasticité du dessin, ils veulent aussi montrer. Benoît Peeters propose donc d'étudier les liens que la conduite du récit entretient avec sa manifestation effective qui est un tableau morcelé.

Ainsi, lorsque dans une planche domine le récit et que le tableau se trouve à être en relation de neutralité avec le récit, Peeters parle d'utilisation conventionnelle de la planche. Dans cette catégorie, nous retrouvons une mise en page utilisant des cases de même grandeur, ce qui amène cette mise en page à vouloir s'effacer, tout comme l'écran de cinéma qui ne change jamais en cours de projection. Lorsque le récit domine et que le tableau dépend de ce dernier pour s'actualiser, nous obtenons une utilisation rhétorique de la planche. Nous retrouvons avec cette catégorie, plus de 90 % des planches de bandes dessinées puisque le tableau, c'est-à-dire la mise en page, obéit aux principes du récit. Ainsi, la case peut s'agrandir pour présenter un plan d'ensemble et se rapetisser pour la monstration d'un gros plan.

La deuxième partie de son tableau identifie des exemples où c'est le tableau qui domine, c'est-à-dire la perception globale de la planche, sa saisie panoptique, avant la segmentation en récit. Lorsqu'il y a émancipation entre les deux, nous parlons d'utilisation décorative. Dans ce genre d'exemple, nous retrouvons des planches où la mise en page semble avoir préexisté au découpage. À ce dernier de s'intégrer dans des cases qui le reçoivent, mais qui donnent, avant tout, une impression de cohérence, nonobstant ce qui se retrouve à l'intérieur. La dernière catégorie, plutôt rare dans la bande dessinée classique, est nommée utilisation productrice. Dans ce cas, non seulement le tableau domine-t-il l'ensemble, mais le récit lui-même naît des contraintes de la mise en page. Les exemples de cette

---

dessinée. Thierry Groensteen a par ailleurs démontré lors d'une conférence que le texte, et à plus forte raison, le texte de bande dessinée, peut, lui aussi, être polysémique (Conférence inédite prononcée à Montréal lors du Salon du livre, novembre 2003).

catégorie se retrouvent dans des albums qui jouent avec les codes mêmes de la bande dessinée.

Pour résumer, voici comment Benoît Peeters présente son tableau (tableau 1) :

	<b>Autonomie récit/ tableau</b>	<b>Dépendance récit/ tableau</b>
<b>Dominance du récit</b>	Conventionnelle	Rhétorique
<b>Dominance du tableau</b>	Décorative	Productrice

Tableau 1. L'utilisation de la planche selon Benoît Peeters.

Notons, qu'en ce qui nous concerne, ce tableau nous sera très utile car, bien que quelques exemples de tabularité existent depuis les débuts du XX<sup>e</sup> siècle (McCay, Pellos, Jacobs), c'est vraiment au tournant de la fin des années 1960, surtout avec la bande dessinée psychédélique, que nous observons une nette tendance d'un passage de la linéarité à la tabularité dans la bande dessinée.

Le deuxième ouvrage que nous retenons est celui de Scott McCloud, un auteur américain, qui a fait paraître, en 1993, *Understanding Comics*, dont le titre fait référence au *Understanding Medias* de Marshall MacLuhan<sup>43</sup>. La particularité première de cet ouvrage est d'avoir été réalisé sous la forme d'une bande dessinée. Suivant en cela les travaux de Will Eisner<sup>44</sup>, il définit la bande dessinée en tant qu'art séquentiel et étudie les différentes relations entre les images et comment ces relations créent le sens<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> La référence à MacLuhan se perd dans la traduction française, *L'art invisible*. McCloud (1999).

<sup>44</sup> Will Eisner (1997). L'édition originale en langue anglaise a été publiée en 1985.

<sup>45</sup> Scott McCloud a publié une suite à son livre, *Reinventing Comics* en 2000. Ce dernier s'intéresse surtout à l'apport de l'ordinateur dans la création et la distribution des bandes dessinées et se trouve donc à être moins pertinent pour notre champ de recherche.

Si Benoît Peeters mettait en place un cadre d'analyse de la planche, Scott McCloud va s'attarder à proposer un tableau voulant épuiser les différents types de relation entre deux images à l'intérieur d'un récit. Il va identifier six relations que deux images peuvent avoir entre elles.

Nom	Caractéristiques
De moment à moment	C'est l'ellipse minimale. Un clin d'œil ou un très court mouvement.
D'action à action	Présentation d'une action, son début et sa fin.
De sujet à sujet	Changement de focalisation à l'intérieur d'un même thème. Souvent utilisé lors d'une conversation.
De scène à scène	Contenus des cases très éloignés dans l'espace et le temps. Ce peut être le fameux « Pendant ce temps » fréquemment utilisé en bande dessinée.
De point de vue à point de vue	Regards et aspects différents d'un endroit, d'une idée, d'une atmosphère. La notion de temps est en grande partie évacuée.
Solution de continuité	Deux cases sont juxtaposées sans aucun rapport logique entre elles.

Tableau 2. Les liens entre les cases d'après Scott McCloud.

Bien qu'intéressant, ce tableau connaît des limites lorsque vient le temps de l'analyse puisqu'il est trop centré sur les relations entre deux cases alors que la bande dessinée est constituée d'une multitude de cases et que les relations binaires ne peuvent tout expliquer.

Dans son plus récent ouvrage, *Making Comics*, publié en 2006, Scott McCloud propose un nouveau tableau en s'intéressant aux motivations des auteurs à la base de leur conception de la bande dessinée. Bien que ne citant pas Benoît Peeters, de nombreuses similitudes peuvent être observées entre ce tableau et celui précédemment cité sur l'utilisation de la planche.

	<b>Tableau/Art</b>	<b>Récit/Vie</b>
<b>Tradition</b>	Classiques	Animistes
<b>Révolution</b>	Formalistes	Iconoclastes

Tableau 3. Les classes d'auteurs selon Scott McCloud.

À la base de cette classification, il y a le système de valeurs auquel s'attachent les auteurs de bande dessinée; ceux qui s'inscrivent dans la tradition de la bande dessinée et ceux qui penchent vers l'avant-garde. Enfin, les auteurs peuvent privilégier la beauté et l'art ou s'inscrire plutôt du côté de l'authenticité et du récit de vie. Voyons comment Scott McCloud présente chacune de ces catégories :

Le premier [Classique] est l'attachement à la beauté, à une forme artisanale et à une tradition d'Excellence et de maîtrise. [...] L'idée que si la perfection est hors de portée dans cette vie-ci, ce n'est pas une raison pour ne pas essayer. Puis vient l'attachement au contenu [Animiste] d'une œuvre qui met un métier totalement au service de son sujet. [...] La volonté de raconter des histoires d'une façon si fluide que le narrateur disparaît totalement dans la narration. Puis il y a l'attachement à la bande dessinée en soi [Formalistes], à la découverte des possibilités de la forme. [...] La capacité de laisser le métier et l'histoire au second plan si nécessaire, pour rechercher de nouvelles idées qui pourraient changer la bande dessinée pour le meilleur. Et enfin, un désir d'honnêteté, d'authenticité [Iconoclastes], et de rester en phase avec la vraie vie. [...] La volonté de rester fidèle à soi-même, sans jamais se prendre trop au sérieux, de ne défendre les couleurs de personne<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> D'après Scott McCloud (2006), pages 235-245.

On le voit, les rapprochements avec le tableau de Peeters sont aisés. Les auteurs se plaçant dans les différentes cases du tableau de Scott McCloud, afin d'être en phase avec leur système de valeurs, privilégieront une utilisation de la planche telle que décrite par Benoît Peeters. Ainsi, nous pouvons accoler aux classiques une utilisation décorative de la planche ; aux animistes, l'utilisation conventionnelle ; aux formalistes, l'utilisation productrice ; et aux iconoclastes, l'utilisation rhétorique.

Le troisième et le plus récent ouvrage que nous retenons est le *Système de la bande dessinée* de Thierry Groensteen publié aux Presses universitaires de France en 1999. À la base de ce livre, il y a la réfutation de deux idées courantes concernant l'étude de la bande dessinée :

[L'étude de celle-ci], comme celle de tout autre système sémiotique, devrait passer par sa décomposition en unités constitutives élémentaires [...]. Je tiens que cette méthode ne peut rien mettre au jour qui soit véritablement spécifique au langage de la bande dessinée.

Deuxième idée : la bande dessinée serait essentiellement un mixte de texte et d'image, une combinaison spécifique de codes linguistiques et visuels, un lieu de rencontre entre deux « matières de l'expression » (au sens du linguiste Louis Hjelmslev). Contre cette conception, j'entends démontrer la primauté de l'image et, partant, la nécessité d'accorder une préséance théorique à ce que, provisoirement, je désignerai sous l'appellation générique de « codes visuels »<sup>47</sup>.

Thierry Groensteen s'intéresse donc au système spatio-topique de la bande dessinée, c'est-à-dire au mode d'occupation de l'espace sur la planche ainsi qu'à l'arthrologie, l'étude des articulations de l'unité de base de la bande dessinée, identifiée comme étant la case. Si McCloud proposait une catégorisation des liens entre les cases, Groensteen va développer de son côté le concept de tressage, qui répertorie des liens que des images non contiguës peuvent entretenir entre elles. Il s'agit donc d'examiner comment les images peuvent créer un réseau entre elles au-

---

<sup>47</sup> Thierry Groensteen (1999), page 3.

delà de la linéarité spatiale à l'aide de rimes, visuelles ou sonores, de séries ou encore de répétitions.

En ce qui concerne la catégorisation de la planche selon Benoît Peeters, Thierry Groensteen préfère ne retenir que deux éléments lorsque vient le temps d'étudier la mise en page ; est-ce que la mise en page est discrète (conventionnelle et rhétorique) ou ostentatoire (décorative et productrice) ?

Un autre élément que nous retenons chez Groensteen est celui du dessin narratif. Il développe cette idée de dessin narratif propre à la bande dessinée suite à une constatation du cul-de-sac auquel les études sur le médium ont, au fil des années, amené la théorie, à savoir que « les critères de jugement traditionnellement appliqués au dessin d'art se révèlent souvent, ici, inadéquats, littéralement impertinents.<sup>48</sup> » Et qu'ainsi,

Au final, l'évaluation engage l'œuvre dans sa totalité, c'est-à-dire dans toutes ses dimensions : narrative, plastique, symbolique, etc. À cet égard, une meilleure compréhension du *système de la bande dessinée*, si elle n'est pas immédiatement convertible en critères de jugement, permet cependant de mieux appréhender chaque œuvre en tant que performance singulière du médium<sup>49</sup>.

Selon Groensteen, « Le dessin que requiert la bande dessinée a ses lois propres : ce sont celles du *dessin narratif*. Il me semble que les principales caractéristiques du dessin narratif sont au nombre de cinq : l'anthropocentrisme, la simplification synecdochique, la typification, l'expressivité et la convergence rhétorique<sup>50</sup>. » Ces éléments seront étudiés en détail dans les chapitres VI et VII.

Voilà donc un rapide tour d'horizon de la littérature sur les études de la bande dessinée. Rappelons ici que l'apparition de ce discours théorique et critique sur le

---

<sup>48</sup> Thierry Groensteen (1999), page 190.

<sup>49</sup> *Ibid.*, page 189.

<sup>50</sup> Thierry Groensteen (1999), pages 190-191.



genre demeure donc l'une des étapes principales et primordiales de sa légitimation puisque, comme le rappelle Jacques Dubois : « tout discours a besoin pour exister d'un méta-discours qui lui apporte sa reconnaissance<sup>51</sup> ».

### 1.3 La question du champ

Pour rendre compte des particularités formelles et thématiques de la bande dessinée québécoise de cette époque, nous utilisons une grille d'analyse inspirée des travaux de Pierre Bourdieu portant sur la notion de « champ » telle que développée à partir de l'étude du champ littéraire. Notre projet s'inscrit donc à l'intérieur d'une sociologie du fait littéraire. Il nous semble important de débiter en précisant que « l'approche sociohistorique de la littérature ne désigne pas une méthode, une démarche, mais bien un questionnement dont la spécificité est de considérer les textes en lien avec le contexte historique dans lequel ils apparaissent<sup>52</sup> ». Cette remarque ne constitue pas tant l'aveu d'un flou méthodologique, d'une notion fourre-tout permettant d'y inclure tout et son contraire, mais bien l'évidence de la pluralité des regards que peut amener cette approche, ce questionnement, du fait littéraire.

D'ailleurs, le choix de cette approche mérite de débiter par une mise en garde

La sociologie de la littérature regroupe plusieurs approches critiques qui cherchent toutes à comprendre et à expliquer la signification des œuvres en envisageant la vie littéraire comme partie de la vie sociale. Elle peut être distinguée de l'entreprise des sociologues qui étudient la littérature de leur point de vue, d'autant que la sociologie de la

---

<sup>51</sup> Jacques Dubois (1978), page 95.

<sup>52</sup> Jacques Pelletier (1994), page 8. Lucie Robert reprend sensiblement le même propos dans ce même ouvrage : « la sociologie de la littérature ne constitue pas une approche unique ou homogène. Elle ne présente pas une méthode particulière, ni même un réseau fixe de concepts clés. » (page 267).

littérature n'est pas nécessairement le fait de sociologues : la majorité des critiques concernés n'ont pas une telle formation, et en fait rares sont ceux qui ont la double compétence<sup>53</sup>.

Notre compétence, bien que double, se situe à la croisée des études littéraires et du récit en images. Nous ne prétendons donc aucunement faire œuvre de sociologue dans ces pages puisque notre position sera clairement celle d'un littéraire.

Ainsi, il est rare que les sociologues s'intéressent à la littérature. Parlant de la catégorie « sociologie de la littérature », Régine Robin et Marc Angenot constatent que

Il est facile de constater que cette catégorie ou cet objet sont généralement absents des manuels et dictionnaires de sociologie<sup>54</sup> : les grands penseurs classiques de la sociologie, Weber, Simmel, Durkheim, Tarde, etc. ont consacré de nombreux travaux à la sociologie des religions, de l'éducation, de l'opinion publique, etc., mais peu ou pas à une sociologie de la littérature<sup>55</sup>.

Et ils poursuivent en indiquant que *Les règles de l'art* de Pierre Bourdieu, publiés en 1992 ont un caractère innovateur<sup>56</sup>. Cela explique donc, à la fois, notre position et le choix de notre cadre théorique emprunté à la sociologie.

Si la sociologie de la littérature peine à prendre sa place dans les études sociologiques, il en va de même, à l'inverse, dans les études littéraires :

---

<sup>53</sup> Aron, St-Denis et Viala (2002), page 559

<sup>54</sup> Ce texte date de 1993, mais cette remarque est toujours actuelle. Ainsi en consultant le *Lexique de sociologie*, publié en 2007 aux éditions Dalloz sous la direction de Yves Alpe, nous ne retrouvons aucune entrée sous « littérature », mais uniquement sous « littératie ». Nous pouvons, par contre, y lire des notices sur les sociologies de l'action, de l'âge, de l'art, de la culture, de l'éducation, de la consommation, de la déviance, de la mode, de la morale, de la réception, de la santé, de la traduction, des loisirs, des médias, des organisations, des publics, des sciences, du curriculum, du droit, du risque, du sport et du travail.

<sup>55</sup> Régine Robin et Marc Angenot (1993), page 3.

<sup>56</sup> *Ibid.*, page 58.

La sociologie de la littérature reste aujourd'hui à la marge des études littéraires. Son manque de visibilité dans les bibliographies, dans les programmes d'enseignement et de recherche, dans les rayons des libraires, le nombre restreint de postes qui lui sont alloués, etc. sont autant d'indices d'une position de faiblesse persistante. Il est également significatif que, d'après les informations fournies par le moteur de recherche Internet Alef spécialisé en études littéraires, aucun site ne soit consacré à cette matière. Et le seul site francophone de théorie littéraire sur la Toile ([www.fabula.org](http://www.fabula.org)), très dynamique par ailleurs, n'offre aucun renseignement sur la question (hormis des références bibliographiques)<sup>57</sup>.

Nous voyons donc que le chercheur se trouve à la jonction de deux disciplines et qu'il doit, afin de réconcilier sa position constamment glisser d'un côté comme de l'autre tout en étant éminemment attentif à bien assimiler les concepts empruntés aux deux disciplines.

Pourquoi cette marginalité des études sociologiques de la littérature ? Là encore, nous retrouvons un double phénomène. Du côté des sociologues, Bernard Lahire résume bien la situation lorsqu'il écrit que : « Le premier mouvement qui anime tout sociologue d'enquête lorsqu'il entend parler du lien entre sociologie et littérature est un mouvement de recul et de méfiance<sup>58</sup>. » Quant aux littéraires, il faut se rappeler que la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle a vu bien des théories mettre de l'avant en études littéraires, le texte au détriment de toute analyse biographique et/ou historique, notamment le structuralisme avec *La mort de l'auteur* de Roland Barthes. Cette école qui a tenu le devant de la scène intellectuelle littéraire durant plusieurs années voulait expliquer les textes à partir de leur réalité propre sans tenir compte d'éléments en aval ou en amont de ceux-ci.

À ce structuralisme dominant des années 1970, Pierre Bourdieu va tout de même en conserver une intuition fondamentale :

De l'analyse structurale, Bourdieu hérite une intuition

---

<sup>57</sup> Paul Dirx (2000), pages 11-12.

<sup>58</sup> Bernard Lahire (2005), page 173.

fondamentale : pour comprendre les phénomènes sociaux, il faut accorder une attention toute particulière aux systèmes de relations (entre individus, groupes et classes). Bourdieu critique et amende malgré tout la méthode structuraliste d'une double façon. Il reproche d'abord à cette analyse l'ignorance du sens que confèrent les agents à leurs actions, sens qui pourtant guide leur pratique. À la notion de règle, Bourdieu adjoint en second lieu celle de stratégie et cela de façon à prendre au sérieux le fait que les agents sociaux ont capacité à faire face à des situations imprévues et sans cesse renouvelées. Dans les divers champs de la vie sociale, ils savent mettre en balance moyens et fins afin d'acquérir des biens rares (capitaux et légitimité)<sup>59</sup>.

Tout comme Angenot et Robin qui soulignaient le côté innovateur des *Règles de l'art* de Bourdieu, nous retrouvons chez lui cette volonté de réinsérer dans l'analyse, le rôle de l'agent producteur.

### 1.3.1 Perspective historique

Nous présentons ici la filiation de nos concepts théoriques littéraires afin de bien comprendre comment ils se sont formés et d'où ils viennent, sans faire nécessairement un travail complet d'historien de la sociologie de la littérature. Nous renvoyons pour cela le lecteur à l'ouvrage synthétique de Paul Dirkx qui précise d'ailleurs que : « On a vu que la sociologie de la littérature se caractérise par un foisonnement d'approches que l'on aurait du mal à présenter de façon linéaire<sup>60</sup>. »

Si l'on peut considérer que la sociologie de la littérature se constitue en tant que discipline spécialisée au XX<sup>e</sup> siècle, les rapports qu'entretient la littérature avec le social ont été interrogés par bien des penseurs depuis l'Antiquité. Ainsi, « Toute

---

<sup>59</sup> Lallement (2007), pages 127-128.

<sup>60</sup> Paul Dirkx, (2000), page 7. Même remarque chez Robin et Angenot : « Nous suivrons pour ce faire, *grosso modo*, un ordre chronologique qui a sans doute l'inconvénient de démembrer et d'éparpiller ce que nous percevons comme des logiques fondamentales ; il permet cependant de mieux saisir des moments conflictuels, des étapes et des conjonctures. » (Robin et Angenot, (1993) pages 4-5.)

tentative méthodique de comprendre le fait littéraire à partir de données sociales peut être considérée comme une sociologie de la littérature<sup>61</sup>.» En ce sens des ouvrages tels *La République* de Platon; *Poétique* d'Aristote; *L'esprit des lois* de Montesquieu; et surtout *De la littérature considéré dans ses rapports avec les institutions sociales* de Madame de Staël occupent une place privilégiée dans l'arbre généalogique de la sociologie de la littérature.

Mais c'est vraiment au XX<sup>e</sup> siècle que nous noterons l'apparition de travaux fondateurs d'une réelle discipline à l'intérieur de laquelle, la littérature et la sociologie uniront leurs destinées. Cette discipline veut :

théoriser la mise en rapport entre le texte littéraire et le *social*, c'est-à-dire la recherche de l'ensemble des déterminations et médiations qui rendraient compte non seulement de la production littéraire, de la réception, des fonctions sociales qu'elle remplirait, mais qui rendraient raison encore de la spécificité des textes<sup>62</sup>.

C'est avec Lanson que la plupart des ouvrages brossant un panorama historique de la discipline font remonter la naissance de la discipline (Dirkx, 2000; Aron, Saint-Jacques et Viala, 2002) ou avec Lukacs (Robin et Angenot, 1993).

Par la suite, cette question du littéraire et du social traversera tout le XX<sup>e</sup> siècle. Lukacs, Goldmann, Sartre, entre autres, ont, tout au long de leurs écrits, questionné de diverses manières ce lien entre les textes, la littérature et l'univers social qui les a produits. Par exemple, Georg Lukacs, dans *La théorie du roman*, observe les rapports entre les différents types de héros (roman et épopée) et les sociétés dont ils sont les produits : au héros de l'épopée correspond une société fermée, consensuelle alors que le héros romanesque, tourmenté, prend naissance à l'intérieur d'une société ouverte, fragmentée où le rapport entre l'individu et le monde est problématique. Poursuivant les travaux de Lukacs, Lucien Goldmann utilise,

---

<sup>61</sup> Aron, Saint-Jacques et Viala (2002), page 559.

<sup>62</sup> Régine Robin et Marc Angenot (1993) page 4.

dans *Le Dieu caché*, le concept de « vision du monde » pour mettre en lumière les liens entre les textes de Pascal et le théâtre de Racine avec la noblesse de robe du XVII<sup>e</sup> siècle et sa vision tragique du monde. Il s'agit donc de découvrir la « vision du monde » d'un groupe social donné, de la comprendre puis de l'expliquer à travers les questions posées à l'intérieur des œuvres littéraires. Jean-Paul Sartre, quant à lui, a tenté de proposer une méthode qui prend comme point d'appui « le projet » d'un individu. Il s'agit alors, dans un premier temps (régressif) de remonter dans l'histoire, familiale et sociale, d'un sujet-écrivain à ce projet que « Sartre inscrit à l'origine de chaque existence humaine [c'est-à-dire] une sorte d'acte libre et conscient d'autodétermination, un projet originel sans origine qui enferme tous les actes ultérieurs dans le choix individuel d'une liberté pure.<sup>63</sup> » Dans un deuxième temps (progressif), le chercheur observe dans les œuvres, mais également dans les actes, les discours et autres « prises de positions » les dépassements de ces déterminations originaires.

### 1.3.2 Sociologie du fait littéraire et sociocritique

Par la suite, depuis les années 1970, deux courants principaux semblent avoir émergé des théories sociologiques de la littérature qui diffèrent selon les objets auxquels ils s'attachent : une sociologie du fait littéraire et une sociocritique.

Une sociologie du fait littéraire va privilégier l'étude des écrivains (leurs statuts économiques, leurs idéologies, etc.); l'étude des œuvres, en se concentrant plus précisément, entre autres, sur la question des genres et des formes privilégiées; le public qui reçoit les œuvres, les achète et les consomme; ainsi que tout l'appareillage propre à la littérature, appareils permettant la légitimation et la consécration (ou non) des œuvres. Parallèlement, s'est développée, surtout en France, ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui une sociocritique. Cette dernière

---

<sup>63</sup> Pierre Bourdieu (1992), page 265.

tente de revaloriser le texte en le replaçant au cœur de ses préoccupations. Effectivement, l'un des grands reproches adressé de tout temps à la sociologie de la littérature fut cette occultation du texte dont elle se serait souvent rendue coupable, occupée qu'elle était à mettre en lumière la pratique de la littérature en négligeant le résultat de cette pratique : le texte. La sociocritique veut donc tenter de « passer d'une sociologie de la littérature à une sociologie du texte littéraire<sup>64</sup> ».

À l'intérieur de cette sociologie du fait littéraire, Lucie Robert distingue trois approches théoriques différentes : la sociologie du livre et de la lecture, découlant du principe qu'il n'y a de littérature que publiée et lue; une sociologie du champ littéraire, concept développé par Pierre Bourdieu et qui met au centre de ses préoccupations la structure de l'organisation du champ d'une pratique, littéraire, journalistique, religieuse, etc., et des positions occupées par différents agents à l'intérieur de ce champ; et, troisièmement, une analyse institutionnelle qui privilégie « la critique, l'enseignement, les manuels de littérature, la rhétorique, les politiques gouvernementales, etc.<sup>65</sup> »

C'est la théorie du champ littéraire qui nous a semblé la plus riche pour ce que nous voulions entreprendre, et cela parce que la période étudiée, grosso modo le tournant des années 1970, voyait se constituer l'autonomisation de cette pratique en France, ce que soulignait un texte publié par Luc Boltanski, élève de Pierre Bourdieu, dans le premier numéro de la revue *Actes de la recherche en sciences sociales* en 1974. Or, le principe d'autonomisation d'une pratique se retrouve au cœur de la théorie du champ comme nous le verrons plus loin.

Notre projet s'inscrit donc résolument plus dans une perspective d'une sociologie du fait littéraire que d'une sociocritique tout en voulant tenter de réconcilier ces deux approches par l'importance que nous entendons accorder au « texte » de

---

<sup>64</sup> Jean-François Chassay dans Jacques Pelletier (1994), page 165.

<sup>65</sup> Ces dernières remarques sont tirées de Lucie Robert dans Jacques Pelletier (1994), pages 270 à 274.



la bande dessinée québécoise. Nous ne voulons pas que ces œuvres ne servent que de document sociologique. Le regard qui leur sera porté devra également beaucoup, une fois qu'il aura été situé à l'intérieur de cet univers social qui est le sien, aux récents travaux s'intéressant au langage de la bande dessinée tels que présentés précédemment. Nous proposons donc en quelque sorte de porter un regard sociosémiotique sur notre objet d'étude.

### 1.3.3 Le champ littéraire

Ce concept de champ est développé par Pierre Bourdieu en réponse à une problématique sociologique, déjà abordée par Émile Durkheim (1930): la question de la division sociale du travail. Ainsi,

Durkheim montre bien qu'à partir d'un certain volume et d'une certaine densité le corps social s'engage mécaniquement dans un processus de différenciation des fonctions qui prend souvent la forme d'une spécialisation professionnelle aboutissant à une autonomisation des activités sociales les unes par rapport aux autres<sup>66</sup>.

Même si le « champ » est un concept qui traverse toute l'œuvre de Bourdieu et qu'il a affiné à maintes reprises, cette notion de champ est surtout explicitée à l'intérieur de deux textes : « De quelques propriétés des champs » dans *Questions de sociologie* (1980<sup>67</sup>) et dans « Le champ littéraire », publié dans le numéro 89 des *Actes de la recherche en sciences sociales* (1991). Ce champ est également défini dans son ouvrage *Les règles de l'art* (1992) qui se veut une illustration pratique de ce qu'est un champ, en l'occurrence, le champ littéraire et, plus particulièrement la constitution de ce champ en France au milieu de XIX<sup>e</sup> siècle, notamment avec Flaubert.

---

<sup>66</sup> Pierre Mounier (2001), page 54.

<sup>67</sup> Texte qui reprenait les éléments d'une conférence prononcée en novembre 1976.



C'est dans cet ouvrage que Pierre Bourdieu va définir le plus précisément ce qu'est un champ. Il écrit qu'un

champ est un réseau de relations objectives (de domination ou de subordination, de complémentarité ou d'antagonisme, etc.) entre des positions –par exemple, celle qui correspond à un genre comme le roman ou à une sous catégorie telle que le roman mondain, ou, d'un autre point de vue, celle que repère une revue, un salon ou un cénacle comme lieux de ralliement d'un groupe de producteurs. Chaque position est objectivement définie par sa relation objective aux autres positions, ou en d'autres termes, par le système des propriétés pertinentes, c'est-à-dire efficaces, qui permettent de la situer par rapport à toutes les autres dans la structure de la distribution globale des propriétés. Toutes les positions dépendent, dans leur existence même, et dans les déterminations qu'elles imposent à leurs occupants, de leur situation actuelle et potentielle dans la structure du champ, c'est-à-dire dans la structure de la distribution des espèces de capital (ou de pouvoir) dont la possession commande l'obtention des profits spécifiques (comme le prestige littéraire) mis en jeu dans le champ. Aux différentes *positions* (qui, dans un univers aussi peu institutionnalisé que le champ littéraire ou artistique, ne se laissent appréhender qu'à travers les propriétés de leurs occupants) correspondent des *prises de position* homologues, œuvres littéraires ou artistiques évidemment, mais aussi actes et discours politiques, manifestes ou polémiques, etc – ce qui impose de récuser l'alternative entre la lecture interne de l'œuvre et l'explication par les conditions sociales de sa production ou de sa consommation<sup>68</sup>.

Pierre Bourdieu, dont le vocabulaire théorique emprunte beaucoup aux sciences économiques (capital, stratégie, production, etc.), va utiliser un terme provenant des sciences physiques pour développer l'élément central de sa théorie : le champ. Ce terme doit être entendu, non pas au sens d'une étendue de terre, d'un lieu physique et concret, mais bien comme « une zone où se manifeste un phénomène magnétique ou électrique, un système de forces ; portion de l'espace où la force appliquée à un point dépend de sa position seule<sup>69</sup> ». Il y a donc un champ lorsque des individus ayant une pratique commune entrent en concurrence. Mais

---

<sup>68</sup> Pierre Bourdieu (1992), pages 321-322.

<sup>69</sup> Définition du *Petit Robert*.

toute activité ne constitue pas de facto un champ. Il faut, pour cela, qu'il y ait investissement dans ce champ de la part des agents. C'est-à-dire qu'« il ne peut être question de champ que lorsque se constitue une revendication nette par les écrivains (ailleurs les artistes) de l'autonomie de leur pratique<sup>70</sup> ».

Issu de la sociologie, Pierre Bourdieu forge son concept à partir de différentes traditions sociologiques, notamment Durkheim, comme nous l'avons déjà vu, mais également Weber et Elias (Mounier, 2001), tout en y apportant un nouvel éclairage :

Et de fait, la notion bourdieusienne de champ doit beaucoup à ces traditions sociologiques sauf en trois matières qui constituent la spécificité du champ bourdieusien : celui-ci est d'abord un champ de forces, objet d'une lutte d'appropriation et de légitimité de la part de ceux qui y prennent part, il est ensuite inséparable dans sa spécificité de la notion d'*habitus*, enfin, si chaque champ possède sa spécificité qui le rend irréductible à d'autres champs, il existe des lois générales des champs, valables pour tous et qui ne dépendent pas du contenu spécifique au champ mais des relations qui s'établissent entre les positions occupées à l'intérieur du champ<sup>71</sup>.

Puisqu'il s'agit d'un champ de force, il faut donc étudier, dans le cadre d'un domaine spécifique, les positions et les prises de positions, thématiques et formelles, de différents agents. Effectivement, « C'est de l'analyse de ces rapports de force entre agents au sein du champ que l'on peut déduire la manière dont les champs se structurent<sup>72</sup>. » Ou, pour reprendre les mots de Bourdieu : « La structure du champ est un *état* du rapport de force entre les agents ou les institutions engagés dans la lutte ou, si l'on préfère, de la distribution du capital spécifique qui, accumulé au cours des luttes antérieures, oriente les stratégies ultérieures<sup>73</sup>. »

---

<sup>70</sup> Denis Saint-Jacques et Alain Viala (1999), page 61.

<sup>71</sup> Mounier (2001), page 55.

<sup>72</sup> *Ibid.*, page 58.

<sup>73</sup> Bourdieu (1984), page 114.

Nous verrons plus loin qu'en ce qui concerne la bande dessinée québécoise, cette absence de luttes antérieures dans le champ va orienter nos conclusions.

Cette théorie distingue également deux pôles à l'intérieur d'un champ culturel, un champ de grande production ainsi qu'un champ de production restreinte. Les auteurs, les producteurs de textes et d'images, se situent, à différents moments de leur carrière, à différents endroits de cette « grille » et entrent en relation avec ceux qui occupent des positions complémentaires ou contraires. Ils y retirent une reconnaissance symbolique et/ou économique inversement proportionnelle l'une à l'autre. C'est-à-dire, pour vulgariser sommairement, qu'un auteur se situant dans le champ de grande production vendra un plus grand nombre de livres et touchera un public plus vaste. Il pourra ainsi en retirer un bénéfice économique important. Au contraire, les œuvres d'un écrivain se situant dans le champ de production restreinte s'adresseront à un public plutôt constitué de pairs et le bénéfice qu'il en retirera sera plus symbolique qu'économique : prix, articles dans des revues savantes, etc.

Cette notion de champ de production restreinte est directement liée au concept d'autonomisation qui « caractérise une tendance générale de l'évolution des groupes sociaux qui ont un objet d'activité spécifique, et qui deviennent capables de gérer cet objet selon des codes et des raisons qui leur sont propres<sup>74</sup>. » L'autonomisation d'un champ permet l'éclosion d'un groupe de « pairs » et la mise en place d'une institution de légitimation. Pierre Bourdieu situe cette autonomisation du champ littéraire français aux alentours de 1850 avec Flaubert et les différentes avant-gardes littéraires qui vont occuper la scène littéraire à partir de cette modernité. L'œuvre maîtresse de Pierre Bourdieu sur ce sujet, *Les règles de l'art*, s'ouvre d'ailleurs sur une longue étude de l'œuvre de Flaubert. La notion d'avant-garde est également importante puisque c'est à l'intérieur de celle-ci que nous pouvons observer la constitution d'un champ de production restreinte. La poésie, selon l'exemple de Bourdieu, va donc occuper cet espace dans le champ littéraire à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle

---

<sup>74</sup> Aron (2002), p. 35.

alors que la forme romanesque bourgeoise ou le théâtre de vaudeville va plutôt s'installer dans l'espace de grande production.

Nous allons donc, dans les pages qui suivent, proposer un portrait de la situation des auteurs en les situant à l'intérieur d'un espace inspiré des travaux de Pierre Bourdieu, notamment en ce qui concerne les deux sphères de production. Ce n'est pas tant une étude approfondie du champ qui nous intéresse ici, mais une façon de bien saisir où se sont positionnés les différents auteurs ayant produit des bandes dessinées au Québec durant ce « Printemps » afin de bien comprendre les positions formelles et thématiques à l'œuvre dans leurs récits.

Mais comme nous venons de le voir, un champ n'est jamais un électron libre et il entretient de nombreuses relations tout en étant perméable à de nombreuses influences. Nous allons donc tenter dans le chapitre suivant de mettre en contexte la bande dessinée québécoise à l'intérieur des bouleversements que connaissaient alors les sociétés occidentales et, plus précisément, la société québécoise tout en présentant les modifications qui se vivaient à l'intérieur de la pratique de la bande dessinée.

## CHAPITRE II

### **La bande dessinée dans les années 1960 : bouleversements sociétaux et bouleversements du médium**

La compréhension d'un champ culturel ne peut pas s'en tenir à l'analyse interne de ce champ. Un champ est toujours en relation avec d'autres champs, notamment avec le champ du pouvoir qui l'englobe. Linteau et Durocher ont bien résumé cela dans leur Histoire du Québec.

Si l'on admet aujourd'hui que le champ de l'art et de la culture jouit d'une bonne mesure d'autonomie et évolue selon un rythme et des déterminations qui lui sont propres, on admet également qu'il ne peut être compris sans tenir compte de sa profonde imbrication dans l'ensemble social<sup>1</sup>.

Or, nous semble-t-il, plus qu'à toute autre époque, le développement de la bande dessinée québécoise à la fin des années 1960 est tributaire des changements sociaux que connaît la province. Surtout parce que les œuvres réalisées par des auteurs de bande dessinée sont le fait de jeunes auteurs qui font alors leurs premiers pas dans le champ de la bande dessinée ou plus précisément dans le

---

<sup>1</sup> Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert (1989), page 365.

champ contre-culturel. Or, ce qui caractérise le plus cette décennie, c'est la jeunesse qui se fait entendre comme elle l'avait rarement fait auparavant. De plus, nul ancien n'étant présent, il est difficile de mettre en relation cette nouvelle génération avec l'ancienne puisque cette dernière n'existe pas : Albert Chartier continue de publier les bandes de sa série « Onésime » dans *Le bulletin des agriculteurs*, loin des grands centres urbains ; Maurice Petitdidier est retourné en France ; les Vincent, Jacques Gagnier, Paulin Lessard et autres auteurs des décennies précédentes ne publient plus rien après 1959. Dans l'état actuel de nos connaissances, nous pouvons affirmer que, outre Albert Chartier, seuls deux auteurs chevauchent réellement les deux décennies : Gabriel de Beney et Pierre Dupras. Le premier, qui a été très actif aux éditions Fides dans les années 1950, se retrouve au début des années 1970 dans les pages de *Vidéo-Presse*, une revue qui se veut éducative et qui inclut quelques bandes dessinées dans ses pages. Il y publie des œuvres à caractère religieux en droite ligne avec sa production antérieure. Pierre Dupras qui a publié quelques illustrations humoristiques dans la revue *François* à la fin des années 1950, se retrouvera dans la presse contestataire de la décennie suivante (*Québec-presse*, *Quartier latin*, etc.) avec des œuvres à saveur politique. Il n'y a donc pas eu confrontation entre deux générations comme cela a été le cas, par exemple, en France à l'intérieur de la revue *Pilote* en mai 1968, événements qui seront analysés plus loin.

Plus que par une évolution interne du champ, l'analyse de ce « Printemps » se doit donc de prendre en compte les bouleversements qu'a connus le Québec durant les années 1960 et qui allaient mettre la table pour les années 1970. Jean-Philippe Warren, dans son essai sur les mouvements étudiants de la décennie 1960<sup>2</sup>, identifie trois caractéristiques de cette époque qui vont nous servir à mieux cerner la production de bande dessinée de ces années : un boom démographique, une démocratisation de l'enseignement et une crise de civilisation.

---

<sup>2</sup> Jean-Philippe Warren (2008).

Par ailleurs, nous ne pouvons faire abstraction non plus des développements que connaît la bande dessinée française lors de ces années alors qu'elle se constitue véritablement en un champ culturel autonome.

Ces deux détours sont importants car l'auteur de bande dessinée, comme tout artiste pourrait-on dire, se situe toujours à deux moments précis de l'histoire : l'histoire interne de son médium et l'histoire contemporaine qui se constitue en discours social. Ce dernier peut être défini, suite aux travaux, notamment, de Marc Angenot, comme « l'ensemble de ce qui se dit et s'écrit dans un état de société, tout ce qui s'imprime mais aussi, aujourd'hui, s'énonce dans les médias électroniques.<sup>3</sup> » Or, si l'histoire du Québec est très riche lors de ces années, il n'en est pas de même pour l'histoire de la bande dessinée québécoise puisqu'il y a une grande méconnaissance de cette dernière par les auteurs émergents de ces années<sup>4</sup>. Le détour par la France et les États-Unis est donc essentiel. D'autant plus que, comme nous le verrons, les troubles sociaux que connaît alors le Québec sont aussi très liés avec ce qui se passe en France et aux États-Unis.

Nous allons donc aborder ici ces deux champs afin d'être en mesure de bien comprendre les enjeux propres à ce « Printemps » de la bande dessinée québécoise.

## **2.1 La Révolution tranquille : une modernisation de l'état québécois**

À partir de 1960, le Québec connaît sa « Révolution tranquille », cette période de transformation de la société québécoise sous le gouvernement libéral de Jean Lesage (1960-1966). Le début de cette décennie est marqué par les grands

---

<sup>3</sup> Jean-François Chassay dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (2002), page 148.

<sup>4</sup> Bien sûr, cela n'est pas propre au Québec de ces années. Cette amnésie s'observe encore aujourd'hui comme nous pouvons le constater à la lecture du dernier ouvrage de Thierry Groensteen : « C'est un paradoxe : si elle maintient artificiellement en vie certaines séries dont la popularité a su se transmettre d'une génération à l'autre, dans le même temps la bande dessinée est un art qui cultive volontiers l'amnésie et n'a pas grand souci de son patrimoine. » Thierry Groensteen (2006), page 67.

chantiers inaugurés sous l'impulsion de ce gouvernement et la fin est ponctuée par les troubles étudiants, ces derniers étant entrés en masse dans le système d'éducation post-secondaire. Les étudiants québécois s'inscrivaient alors à l'intérieur d'un phénomène quasi planétaire. Ainsi, « [e]ntre janvier 1964 et décembre 1967, on évalue à plus de 2 000 les universités et collèges, d'un bout à l'autre de la planète, qui sont perturbés par des conflits entre la population estudiantine et les autorités<sup>5</sup> ».

Bien que longtemps encensé, il n'est pas rare aujourd'hui de lire dans les journaux des contestations du modèle issu de cette Révolution. Nous n'avons qu'à nous rappeler le débat qui a suivi l'arrivée sur les écrans du documentaire *L'Illusion tranquille* de Johanne Marcotte en 2006<sup>6</sup>. Mais cette remise en question débute dès le début des années 1980, notamment suite à la crise économique qui frappe les sociétés occidentales en 1981 et 1982.

À travers la crise des finances publiques, c'est l'État-providence hérité de la Révolution tranquille qui se trouve remis en question. Dans la foulée du vent de conservatisme qui souffle sur l'Angleterre de Margaret Thatcher et sur les États-Unis de Ronald Reagan, les idées de privatisation et de déréglementation sont à l'ordre du jour. Amorcé sous le Parti québécois, ce mouvement est amplifié avec l'arrivée au pouvoir du Parti Libéral en 1985<sup>7</sup>.

Ce mouvement s'est encore amplifié avec l'arrivée dans la sphère politique de politiciens issus de la génération « X ». Cela dit, si le modèle ne semble plus fonctionner après les années 1980, nous ne pouvons ignorer que ces années ont été marquées par un grand nombre de réformes qui ont remodelé le visage de la société québécoise en donnant une plus grande place aux francophones, économiquement parlant, tout en ouvrant le paysage culturel à de nouvelles formes avant-gardiste.

---

<sup>5</sup> Jean-Philippe Warren (2008), page 76.

<sup>6</sup> Ce documentaire critiquait le modèle québécois issu de la Révolution tranquille. Sa réception a été parfois assez virulente, notamment sous la plume de Mario Cloutier dans *La Presse*, le 13 janvier 2007.

<sup>7</sup> Jean-Philippe Warren (2008), page 481.



Cette Révolution se caractérise donc par les réformes qu'elle contribue à mettre sur pied, réformes qui ont trait, notamment, à l'éducation, au code du travail et à la sécurité sociale. Le gouvernement libéral crée aussi différents ministères dont celui de l'Éducation et celui des Affaires culturelles. Enfin, le Québec se dote d'une assurance hospitalisation. Surgissent aussi plusieurs grands projets : l'Exposition Universelle de 1967, la construction de barrages hydro-électriques, d'autoroutes, d'une Place des Arts à Montréal, la présentation des Olympiques en 1976, etc.

Nous ne pouvons pas non plus passer sous silence, pour ces années, ce que Linteau nomme « l'affirmation de la québécoité »<sup>8</sup>. Durant la seule année 1960, pas moins de 17 pays africains accèdent à l'indépendance. Ces exemples semblent ouvrir la voie à un État se définissant maintenant comme québécois et non plus en tant que canadien-français. Cette marche vers un « Québec libre » va s'accélérer durant les décennies suivantes. Le Rassemblement pour l'indépendance nationale (R.I.N.), le Front de libération du Québec (F.L.Q.), le Mouvement Souveraineté-Association puis le Parti Québécois (P.Q.), ainsi que des revues comme *Parti-Pris*, qui lutte aussi pour le socialisme et la laïcité, ont en commun cette idée d'indépendance du Québec. La Crise d'Octobre et la mort de Pierre Laporte servent de bornes psychologiques pour la fin de la Révolution tranquille. Pour bien des gens alors, l'indépendance devra se faire de façon démocratique.

Pour résumer brièvement ces 20 années de politique au Québec (1960-1980), nous pouvons affirmer que, globalement, cette époque

est d'abord caractérisée pendant les années 1960, par les réformes et le thème de la modernisation pour ensuite faire de plus en plus de place, au cours des années 1970, à la question nationale, qui culmine lors du référendum sur la souveraineté-association<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert (1989), page 770.

<sup>9</sup> *Ibid.*, page 717.

### 2.1.1 La Révolution tranquille : une ouverture sur la contre-culture américaine

Mais outre ce remodelage du visage du Québec, cette Révolution a joué un grand rôle dans le développement de la culture, notamment en créant « un climat propice au rejet des modèles traditionnels et à l'adoption des nouvelles pratiques de consommation culturelle, où l'influence des États-Unis joue un rôle déterminant<sup>10</sup> ».

Effectivement, la jeunesse québécoise de ces années se tourne beaucoup plus du côté américain en ce qui concerne la culture que du côté européen. Par exemple, Roméo Bouchard, l'un des signataires, avec Louise Harel, du manifeste *L'Université ou Fabrique de ronds de cuir* écrit lors de la grève à l'Université de Montréal en février 1968, est sans équivoque à ce sujet

On s'alimentait, se souvient Roméo Bouchard, à la contre-culture américaine et à des mouvements qui venaient de Berkeley. Mes grands inspirateurs [...], c'étaient [Jerry] Rubin et [Abbie] Hoffman<sup>11</sup>.

Encore aujourd'hui, Mai 68 demeure un événement mythique du XX<sup>e</sup> siècle. La quantité d'écrits et d'analyses que son quarantième anniversaire a produits en est une preuve convaincante. Mais l'impact de cette révolte étudiante, qui avait réussi à ratisser plus large en impliquant d'autres couches de la société française, sur le mouvement étudiant québécois n'a pas été aussi direct que l'on pourrait le croire. Il semble qu'il faille plutôt regarder du côté de notre voisin américain pour bien saisir les influences extérieures de ce mouvement à la fin de la décennie. Les troubles qu'a connus alors le Québec seraient ainsi, d'après Warren, beaucoup plus inspirés par les événements ayant lieu aux États-Unis à la même époque, que par la révolte de Mai 68 en France.

Il serait bien sûr futile de nier que des Québécois se soient inspirés de ce qui se passe à Paris. [...] Toutefois, les événements étudiants qui

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, page 751.

<sup>11</sup> Fabien Deglise, « Je me souviens de Février 68 », *Le Devoir*, 22 février 2008, page A10. Cité par Jean-Philippe Warren (2008), page 87.

secouent le Québec ne débutent pas après Mai 1968, mais un peu avant et dans le manifeste *Fabrique de ronds de cuir* [écrit notamment par Louise Harel], ce n'est pas Nanterre qui sert de modèle mais bien Berkeley. Stanley Gray est un personnage connu un bon moment avant Daniel Cohn-Bendit. Cette antériorité de la révolte québécoise par rapport à la révolte française oblige à considérer les courants de protestation issus du milieu états-unien<sup>12</sup>.

Cette Révolution n'est donc pas le seul fait de la société québécoise. Elle s'inscrit dans un mouvement des sociétés occidentales beaucoup plus grand où plusieurs facteurs expliquent l'arrivée de ces bouleversements quelque 15 années après la Seconde Guerre mondiale. Ainsi,

Elle s'inscrit dans un contexte international où les sociétés occidentales vivent à l'heure du réformisme social et politique, de l'interventionnisme de l'État, de la prospérité économique et de l'arrivée du *baby boom* à l'adolescence et à l'âge adulte<sup>13</sup>.

S'il y a une telle croissance de la consommation culturelle, cela est surtout dû à une plus grande scolarisation de la société québécoise. Ainsi,

Le résultat, c'est que 85% de ceux qui ont entre 17 et 24 ans sont plus instruits que leurs parents, une situation qui leur assure un pouvoir symbolique considérable et leur permet pour la première fois de rejeter, sur la base de l'autorité conférée par le diplôme, l'expérience des personnes plus âgées<sup>14</sup>.

Le public est alors en mesure de mieux apprécier les innovations esthétiques, l'engagement politique, ainsi que l'affirmation de la québécoité des années 60. La décennie suivante en constituera le prolongement, mais cette rapide croissance amène une certaine saturation des produits de consommation. Le public devient alors plus exigeant et les œuvres se diversifient. Ainsi, « [à] la relative unité qui caractérisait encore les années 1960, succède en effet une variété de tendances, de

---

<sup>12</sup> Jean-Philippe Warren (2008), page 87.

<sup>13</sup> Linteau, Durocher (1989), page 422.

<sup>14</sup> Jean-Philippe Warren (2008), page 27.

thèmes, d'inspiration, un foisonnement de styles et de discours qui va sans cesse en s'accroissant<sup>15</sup> ».

C'est dans ce paysage qu'apparaissent la contre-culture et le mouvement *underground*. La contestation étudiante est très forte : barricades en France, grèves d'universités américaines, occupation de l'École des Beaux-Arts à Montréal, etc. En présentant le Québec *underground* de cette époque, Yves Robillard affirme que « [t]ous ont vécu le même idéal. À différents niveaux, affirmer l'identité québécoise en une sorte de grande fête populaire, de création spontanée, parallèle et collective<sup>16</sup> ».

Cette identité québécoise n'est soudainement plus repliée sur elle-même, elle s'ouvre à l'extérieur. La Révolution tranquille permet à la société québécoise, plus précisément à la culture québécoise, d'être moins soumise à l'autorité cléricale, moins attachée aux valeurs traditionnelles et plus au fait des nouveaux courants et des modes venus d'autres pays. Cette génération accepte et même privilégie les idées et les œuvres modernes, les manifestations de rupture, les contestations. Il y a émergence d'une contre-culture.

Cette idée de contre-culture est très importante dans l'histoire de la bande dessinée et, à plus forte raison, en ce qui concerne la bande dessinée québécoise. Aux États-Unis, elle a permis aux auteurs de s'affranchir de la censure imposée par le *Comic Code Authority* et, en France, elle a vu une nouvelle génération d'auteurs contester l'ordre établi à travers l'apparition d'une avant-garde permettant une certaine autonomisation du genre. Quant au Québec, nous n'avons qu'à mentionner que le coup d'envoi du « Printemps » a été l'œuvre d'un groupe qui s'est donné comme nom le groupe du Chiendent. Or, par définition, le chiendent est une herbe nuisible à la culture.

Cette contre-culture est apparue d'abord aux États-Unis.

---

<sup>15</sup> Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert (1989), page 785.

<sup>16</sup> Yves Robillard (1973), page 8.

On retient généralement que la contre-culture est née aux États-Unis dans les années 1950, avec la Beat Generation ; que, procédant d'une critique idéologique, morale et spirituelle de la société d'abondance, elle s'y est développée sur le terreau du pacifisme pendant la guerre du Viêt-nam ; enfin, qu'après avoir contribué à mettre en place des mœurs plus permissives, elle s'est éteinte dans les années 70. Conclusion pour le moins contestable, car la dissidence culturelle n'a pas disparu mais seulement pris des formes nouvelles et investi des supports nouveaux, au premier rang desquels internet<sup>17</sup>.

Ces nouveaux modèles culturels ont pu croître grâce, notamment, à une augmentation massive de la scolarisation. Les jeunes sont entrés en masse dans les collèges et les universités, des jeunes souvent issus de milieux différents de ce que l'université avait traditionnellement l'habitude d'accueillir. Cela a donc constitué un terreau fertile à la contestation des modèles traditionnellement transmis par le réseau scolaire. Ainsi, Thierry Groensteen poursuit en indiquant que

Au sens où je l'entends ici, elle [la contre-culture] concerne moins une idéologie et des modes de vie que des pratiques à proprement parler culturelles, en rupture avec la culture savante que propagent et perpétuent l'école, l'université, l'édition classique<sup>18</sup>.

La contre-culture ne doit pas être confondue avec la culture de masse. Bien que l'étude de la bande dessinée débute dans les années 1950 et qu'une grande partie de sa production s'apparente à la culture de masse, il ne faut pas oublier que la bande dessinée n'est pas un genre, mais bien un médium à part entière capable de décliner tous les genres associés à la littérature : science-fiction, poésie, policier, etc.

Mais nous ne pouvons pas, par contre, ignorer que le regard théorique qu'elle engendre à ce moment de son histoire n'est pas étranger au développement des études non canoniques.

---

<sup>17</sup> Thierry Groensteen (2006), page 83.

<sup>18</sup> *Ibid.*, page 84.

C'est dans l'après-guerre que les yeux s'ouvrent à l'existence d'une production imprimée exclue du champ canonique de la littérature et donc de la réflexion théorique et critique : littératures « ouvrières », « populaire », « culture de masse », *Kulturindustrie*, « contre-culture », « paralittérature »... Ces catégories sont à géométrie variable. Reprenant les efforts des années trente pour promouvoir et penser une littérature dite « populaire » et dans une autre direction que celle de Bakhtine (mais qui un jour sera influencée par lui), nombre de recherches prennent pour objet le non-canonique dans sa variété de genres, de statuts et de fonctions, et dans son acceptation la plus large<sup>19</sup>.

Et tout cela peut encore s'inscrire dans la contestation de la grande culture telle qu'elle était transmise par l'institution scolaire.

Trois tendances partagent les recherches qui vont se faire dans cette voie. Umberto Eco en identifie deux dans son petit écrit, *Apocalittici e integrati* (1964) : il y a ceux qui voient dans la culture de masse une menace pour la « vraie » culture et l'annonce de la fin de toute culture, les autres qui semblent approuver aveuglément tout ce qui s'oppose aux formes légitimes et par mauvaise conscience et relativisme sceptique posent que tout vaut n'importe quoi, chacun dans son genre, mettant sur le même plan James Bond et Emma Bovary<sup>20</sup>.

Ainsi, si la bande dessinée produit des œuvres véritablement populaires, confirmées par les chiffres de vente astronomiques des albums de Tintin et d'Astérix, par exemple, les années 1960 voient surtout l'émergence d'œuvres contre-culturelles s'adressant à un lectorat plutôt restreint, ne touchant pas toutes les classes de la société.

L'intérêt porté à la BD [à la fin des années 60], au polar, au fantastique, à l'érotisme et à la science-fiction concerne certaines catégories de lecteurs et est loin de toucher toutes les classes de la société. Il est essentiellement le fait d'une génération, les jeunes adultes, dans les milieux favorisés, diplômés (médecins, avocats, enseignants...), consommateurs de biens culturels et dont les sympathies politiques vont plutôt à la gauche. Le phénomène ne participe donc pas véritablement

---

<sup>19</sup> Régine Robin et Marc Angenot (1993), page 36.

<sup>20</sup> *Ibid.*, page 37.

de la culture de masse, qui connaît des développements spectaculaires au cours de la même décennie avec la généralisation du disque (c'est l'apogée du 45 tours), de la radio à transistors et de la télévision. En fait, l'émergence d'une culture de masse et le développement de contre-cultures furent des phénomènes concomitants mais sans relation directe de causalité<sup>21</sup>.

Le grand chantre de la contre-culture en bande dessinée, et qui aura un impact certain sur la production québécoise, est l'Américain Robert Crumb. Loin de la grande fête populaire dont parle Robillard, Robert Crumb, dans ses bandes dessinées, laisse libre cours à ses fantasmes et à sa vision négative de la société américaine. Marjorie Allessandrini, analysant l'œuvre de Crumb, écrit que

[s]es bandes dessinées témoigneront de la rupture culturelle brutale, ressentie par l'Establishment comme l'intrusion des barbares dans un monde civilisé, c'est-à-dire mécanisé et aseptisé : remise en question fondamentale de l'idéologie américaine à travers toutes ses productions. Non seulement on la critiquait politiquement, mais on cherchait à imaginer, dans tous les domaines, de nouvelles formes de comportement et d'action. On refusait, en premier lieu, ses institutions — l'État, la famille, l'école — pour créer une alternative. La contre-culture eut ses moyens d'expression spécifiques, qui s'opposaient aux médias traditionnels : on vit naître et s'affirmer une presse libre, une musique, un théâtre, qui répercutaient les modalités d'une nouvelle façon de vivre<sup>22</sup>.

Ce qui, comme nous le verrons plus loin, s'applique aux œuvres de notre corpus. Ayant de la difficulté à s'intégrer à l'intérieur du réseau officiel ou refusant d'en faire partie, la bande dessinée québécoise s'inscrit donc à l'intérieur de ce mouvement contre-culturel. Et cela est corroboré par les thèmes qu'elle aborde, par le ton et par la facture qu'elle s'accorde. Il n'y a pas une bande dessinée traditionnelle au Québec comme cela est le cas en Europe et aux États-Unis. Le « Printemps » de la bande dessinée québécoise est directement influencé par les pratiques américaines en ce domaine, sans compter qu'il est favorisé par le vent qu'a balayé la Révolution tranquille sur le Québec, comme Linteau et Durocher nous le rappellent.

---

<sup>21</sup> Thierry Groensteen (2006), page 84.

<sup>22</sup> Marjorie Allessandrini (1974), page 17.



Car ce qui caractérise la bande dessinée au Québec de ces années, c'est le fait qu'elle est produite par des jeunes qui ont intégré les polyvalentes et les cégeps durant ces années.

### **2.1.2 La Révolution tranquille : les années de la jeunesse**

C'est donc toute la société québécoise qui est profondément transformée lors de cette décennie. Mais nous pouvons affirmer, sans peur de nous tromper, que les réformes gouvernementales profitent avant tout aux jeunes, conséquence de leur poids démographique. Les années 60 seront donc celles de la jeunesse : Rapport Parent sur l'éducation, création de polyvalentes et de cégeps. Les années 70 contribuent, à l'aide de programmes de subventions, à établir les jeunes adultes qu'ils sont devenus.

Jean-Philippe Warren a finement analysé les raisons qui ont donné tant de pouvoir à la jeunesse à la fin des années 1960 et, surtout, ce qui leur a permis de contester si fortement.

Deux phénomènes sociaux, l'un démographique et l'autre idéologique, aident à politiser le statut des collégiens et des universitaires : ce sont le baby-boom et le passage d'une société canadienne-française basée sur une conscience de soi religieuse à une société québécoise basée sur un savoir fonctionnel. En grossissant les rangs des étudiants et en les associant aux réformes, la Révolution tranquille va élargir le rôle auquel ces jeunes adultes étaient traditionnellement confinés<sup>23</sup>.

C'est donc avant tout par leur nombre que les jeunes vont acquérir une plus grande importance au sein de la société québécoise en mutation.

Ce qui se passe est pourtant simple : devenue un groupe social respecté sans avoir conquis ce statut de haute lutte, la jeunesse est courtisée par les partis politiques qui rivalisent de promesses pour

---

<sup>23</sup> Jean-Philippe Warren (2008), page 26.



s'attirer ce bassin d'électeurs. L'abaissement de l'âge de la majorité électorale au Québec de 21 ans à 18 ans, en février 1963 (le fédéral suivra en 1970), contribue à grossir les effectifs de cette classe politique qui, si on s'en tient au moins de 30 ans, représente alors près du tiers des électeurs du Québec. Nulle organisation, nul regroupement ne peut désormais faire fi de ses aspirations, de ses goûts, de ses désirs et de ses intérêts. La génération qui arrive à la maturité dans les années 1960 a pour elle la force du nombre, une force si puissante, si irrésistible, quand on y pense, qu'elle semble devoir tout emporter. Lorsqu'elle parle, sa voix est celle de l'avenir, mais aussi celle (en exagérant) de la majorité<sup>24</sup>.

Ces jeunes vont donc se faire entendre très fortement. L'une des caractéristiques de cette époque, en ce qui concerne la culture au Québec, est l'intervention de plus en plus grande de l'État dans toutes les sphères de la société. L'omniprésence de la télévision à canaux multiples contribue à la création du village global de MacLuhan. La télévision devient « le canal obligé par lequel doit passer, s'il veut rejoindre les masses, tout produit culturel quel qu'il soit<sup>25</sup> ». Cela amène, dans la presse écrite, la disparition de certains journaux établis (le *Montréal-Matin*, le *Montreal Star*, *L'Action* et *L'Événement-Journal*), une vie éphémère pour d'autres (le *Nouveau Journal* et *Le Jour*)<sup>26</sup>. Nous retrouvons, par contre, une montée des magazines spécialisés, entre autres de bande dessinée. Le cinéma québécois profite de l'appui grandissant de l'État et plusieurs cinéastes se regroupent dans la section francophone de l'ONF. La musique, de son côté, profite de la radio et de la télévision, ainsi que du vaste marché que constituent les baby-boomers, pour se mettre au goût du jour. Aux chansonniers du début de la décennie succèdent Charlebois et son « Osstidcho ». Influencé par la contre-culture californienne, Charlebois propose une musique plus urbaine qui est « l'expression d'une sensibilité mieux en accord avec la violence de l'époque, l'esprit contestataire et les réalités de la société de consommation<sup>27</sup> ».

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, page 27.

<sup>25</sup> Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert (1989), page 755.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, page 764.

Les canaux s'adressant à cette jeunesse vont devoir s'adapter à elle. Si la musique, grâce à la démocratisation du disque, permet aux jeunes de se rassembler autour d'artistes parlant leur langage et chantant leurs aspirations, la télévision et les journaux tardent à les rejoindre. La culture demeure une chasse gardée pour l'élite, ce qui va permettre aux jeunes de développer des organes contre-culturels. Ainsi,

Le désœuvrement de la jeunesse est rendu plus pénible par le manque relatif de références qui pourraient canaliser sa soif de vivre. D'une part, on le sait, les opinions des jeunes sont la plupart du temps impressionnistes, informes, inconsistantes, et oscillent d'un extrême à l'autre au gré des événements. D'autre part, une culture qui s'adresse aux jeunes adultes s'édifie durant cette période, et à peu près tout doit être laborieusement découvert et expérimenté. Pas plus que les Américains, les Français ou les Allemands, les Québécois n'entrent dans l'univers de la jeunesse en sachant comment enfiler cette identité inédite. Plusieurs se demandent ce que c'est qu'être jeune. Celui qui cherche à échapper au vide ne peut guère écouter des émissions télévisées qui le ciblent ou lire des revues qui parlent à son âme : elles n'existent pas encore. En 1966, selon un document préparé par l'UGEQ, la société Radio-Canada consacre près du tiers de ses émissions aux très jeunes ou aux adolescents et à peu près rien à la classe d'âge des 17-23 ans<sup>28</sup>.

Nous observons donc à la fin de cette décennie une plus grande production de supports créés par des jeunes et s'adressant aux jeunes. Des étudiants des cégeps et des universités vont s'exprimer par la bande dessinée à l'intérieur des pages des journaux étudiants déjà existants, tel *Le Quartier latin* (Godbout, Nadeau, Montpetit, Philibert), mais également à travers des projets éphémères financés par les associations étudiantes : *L'hydrocéphale illustré* (Université de Montréal) ; *Kébec poudigne* (Cégep de Rosemont), *L'œuf* (Cégep d'Ahuntsic et Cégep du Vieux-Montréal), *Phylactère* (Pavillon technique de la Commission des écoles catholiques de Montréal) et *Pizza Puce* (Université Laval). Le grand nombre d'étudiants dans ces institutions permet aux associations étudiantes d'avoir plus d'argent à investir dans de tels projets. Et si les leaders étudiants de ces années tentent de mobiliser les jeunes face aux grands enjeux de l'époque, force est de constater que « [l]a plupart

---

<sup>28</sup> Jean-Philippe Warren (2008), pages 53-54.

des membres continuent d'aller frapper à la porte de leur syndicat pour obtenir un soutien financier ou technique, alors que leurs leaders veulent animer le milieu politiquement<sup>29</sup> ».

Tous ces bouleversements vont amener les jeunes auteurs à utiliser différemment la bande dessinée en se servant du médium, non plus pour raconter des histoires (de scouts, de jeunes garnements ou des héros de notre passé), mais bien pour s'exprimer. Dans des récits brefs (1, 2 ou 4 planches), ces auteurs vont parler d'eux-mêmes tout en portant un regard critique sur les grands enjeux sociétaux tels le système d'éducation, la menace atomique, la politique et la langue. Tout en s'inscrivant à l'intérieur de l'histoire de leur médium, cette nouvelle génération d'auteurs est en prise directe avec l'histoire contemporaine du Québec et de la société occidentale.

## **2.2 L'autonomisation du champ de la bande dessinée**

Comme nous l'avons vu au chapitre 1, l'autonomisation « caractérise une tendance générale de l'évolution des groupes sociaux qui ont un objet d'activité spécifique, et qui deviennent capables de gérer cet objet selon des codes et des raisons qui leur sont propres<sup>30</sup> ». L'autonomisation d'un champ permet l'éclosion d'un groupe de « pairs » et la mise en place d'une institution de légitimation. C'est ce qui est observable pour le champ littéraire français au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et, pour la bande dessinée occidentale, aux années 1960.

### **2.2.1 Les principes de l'autonomisation**

Dans son analyse du champ littéraire français, Pierre Bourdieu situe cette autonomisation aux alentours de 1850 avec Flaubert et les différentes avant-gardes

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, page 58.

<sup>30</sup> Aron (2002), page 35.

littéraires qui vont occuper la scène littéraire à partir de cette modernité. Il constate alors que le milieu littéraire français se partage en deux pôles, dans lesquels les agents entrent en concurrence pour se partager, d'une part, un capital économique et, d'autre part, un capital symbolique.

Cela est observable lorsqu'une pratique culturelle a réussi à acquérir une certaine autonomie du pouvoir politique et économique. Elle présente alors un modèle inversé de la logique économique.

Véritable défi à toutes les formes d'économisme, l'ordre littéraire (etc.<sup>31</sup>) qui s'est progressivement institué au terme d'un long processus d'autonomisation se présente comme un ordre renversé : ceux qui y entrent ont intérêt au désintéressement ; [...] la rupture hérétique avec les traditions artistiques en vigueur trouve son critère d'authenticité dans le désintéressement<sup>32</sup>.

Ainsi, le roman bourgeois, par exemple, rapporte à ses producteurs de forts gains monétaires qui sont inversement proportionnels aux gains symboliques : prix, articles savants, reconnaissance par les pairs, etc. De l'autre côté du pôle, nous retrouvons la poésie qui n'engränge que peu ou prou d'argent pour permettre aux poètes de bien vivre de leur art, mais qui, par contre, leur procure des gains en terme de reconnaissance à court, moyen et long terme.

Les impératifs économiques ne sont pas, par contre, entièrement évacués. Pierre Bourdieu poursuit en indiquant qu'il

[...] y a des conditions économiques du défi économique qui porte à s'orienter vers les positions les plus risquées de l'avant-garde intellectuelle et artistique, et de l'aptitude à s'y maintenir durablement en l'absence de toute contrepartie financière ; et aussi des conditions économiques de l'accès aux profits symboliques, qui sont eux-mêmes susceptibles d'être convertis, à terme plus ou moins long, en profits économiques<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> Pierre Bourdieu utilise le champ littéraire comme exemple, mais ses propos peuvent être généralisés à d'autres champs culturels, d'où le « etc. » qu'il utilise après « littéraire ».

<sup>32</sup> Pierre Bourdieu (1991), page 6.

<sup>33</sup> *Ibid.*

Mais, comme nous le verrons, les auteurs québécois qui choisissent les positions les plus risquées le font, d'une part, par goût de la provocation, mais également par l'absence presque totale des autres positions plus confortables procurant de forts gains économiques. Ces positions ne peuvent provenir que par l'entremise de structures éditoriales fortes et bien implantées. Ce que Pierre Bourdieu souligne.

Il faudrait analyser, dans cette logique, les rapports entre les écrivains ou les artistes et les éditeurs ou les directeurs de galerie. Ces personnages *doubles*, par qui la logique de l'« économie » pénètre jusqu'au cœur du sous-champ de la production pour producteurs, doivent réunir des dispositions économiques qui, dans certains secteurs du champ, sont totalement étrangères aux producteurs, et des dispositions intellectuelles proches de celles des producteurs dont ils ne peuvent exploiter le travail que pour autant qu'ils savent l'apprécier et le faire valoir<sup>34</sup>.

Or, la présence des éditeurs dans le paysage de la bande dessinée québécoise lors de ces années, ou plutôt leur absence, constitue la principale difficulté pour les auteurs d'établir un réel pôle économique viable pour leurs productions. C'est ce que nous confirme la lecture du numéro spécial de *La Barre du jour* sur la bande dessinée québécoise publié en 1975. Dans une entrevue qu'il accorde à André Carpentier, Claude Haefely, du groupe Chiendent, raconte les difficultés qu'a connues le groupe pour se faire éditer.

Claude Haefely : (...) Nous avons réalisé, donc, trois albums qui ne sont jamais sortis, et quelques bandes, dont celle de Marc-Antoine publiée dans *Le Maclean*.

*Silence*

Tu comprends, nous avons besoin du « support édition » ; nous devenions automatiquement dépendants de quelqu'un... Et d'autre part, il y avait cette difficulté à intéresser les éditeurs.

André Carpentier : À qui avez-vous présenté les trois albums ?

---

<sup>34</sup> *Ibid.*

Claude Haefely : À Jacques Hébert et à Alain Stanké. Hébert semblait emballé, mais c'était trop marginal pour l'époque ; les coûts de fabrication, aussi, auraient été trop élevés... Stanké nous avait fait une réponse du même genre ; il avait tout juste réglé ça plus rapidement<sup>35</sup>.

Et André Carpentier poursuit sur cette question, un peu plus loin dans la revue, avec un texte intitulé : *À quand les éditeurs ?*

En Europe francophone, par contre, nous retrouvons, au moment où cette nouvelle génération d'auteurs et de lecteurs arrive à l'âge adulte, des structures éditoriales solidement implantées. À la Société des éditeurs parisiens (S.P.E.) qui a occupé une large place dans le domaine de l'illustré pour la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle ont succédé différents éditeurs nés dans les décennies précédentes des années 1960 ou qui se sont intéressés à la bande dessinée à ce moment.

Ainsi en Belgique, les éditions Dupuis qui existent depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ont créé le journal de *Spirou* en 1938 et ont développé leur volet « albums » durant les années 1950. Les éditions du Lombard, eux, ont été créées suite à la publication du journal *Tintin* en 1946 et ont également publié un grand nombre d'albums durant les années 1950. Les éditions Casterman publient depuis les années 1930 les aventures de Tintin et quelques autres séries issues du journal *Tintin*, notamment les aventures d'Alix. Quant aux éditions Dargaud, ils ont récupéré le journal *Pilote* dès la deuxième année de sa création. Les jeunes auteurs de Mai 1968 ont donc plusieurs options pour publier leurs œuvres. D'autant plus que ces maisons d'édition, à l'exception de Casterman, publient également une revue qui permet plus facilement d'intégrer en son sein de nouveaux auteurs et de les tester auprès d'un public avant de prendre des risques économiques avec la publication d'un album complet. D'ailleurs, beaucoup d'auteurs qui font encore carrière dans la bande dessinée ont débuté durant ces années chez ces éditeurs : Lambil, Berck, Leloup, Walthéry, Vance, Gos, etc.

Mais, pour d'autres auteurs, ces éditeurs représentant la sphère de grande production ne leur permettaient pas de s'exprimer aussi librement qu'ils auraient aimé. Les frictions ont surtout été observables au sein de la rédaction du journal

---

<sup>35</sup> André Carpentier (1975), pages 53-54.

*Pilote*. Il y a même eu une tentative de putsch lors des événements de Mai 1968. Les jeunes auteurs se sont révoltés contre le pouvoir en place, notamment représenté par le rédacteur en chef de la revue, René Goscinny. Cela a eu pour conséquence l'apparition des premières maisons d'édition créées par des auteurs et non par des éditeurs. En 1972, Gotlib, Mandryka et Bretecher fondent *L'Écho des Savanes* suivi l'année suivante par la création de *Fluide glacial* par Gotlib. La décennie 1970 sera celle des nouvelles structures éditoriales : *Métal Hurlant*, *À suivre*, *Glénat*, etc.

### 2.2.2 Un texte fondateur : Luc Boltanski

En ce qui concerne plus précisément la bande dessinée, cette autonomisation du champ est beaucoup plus récente et va de pair avec les premières manifestations de la légitimation du genre aux alentours de 1960. C'est la lecture d'un texte de Luc Boltanski, publié dans la revue *Actes de la recherche en sciences sociales* en 1975, qui a ouvert la voie à notre réflexion. Cette étude, « [l]a constitution du champ de la bande dessinée », utilisait les récents travaux de Pierre Bourdieu<sup>36</sup> pour mettre à jour les mécanismes internes du champ de la bande dessinée qui, à cette époque, était bouleversé 1) par la reconnaissance et la légitimation toute récente de sa pratique et 2) par l'arrivée depuis le milieu des années 1960 d'une nouvelle génération de dessinateurs qui possédait toutes les caractéristiques d'une avant-garde au sens bourdieusien du terme, éléments essentiels à l'autonomisation d'une pratique culturelle.

Luc Boltanski débutait son texte en précisant que

La description des transformations qui ont affecté la bande dessinée peut être l'occasion d'analyser certains des mécanismes qui accompagnent l'apparition d'un champ formé sur le modèle des champs de culture savante et d'observer les changements que la constitution

---

<sup>36</sup> « Le marché des biens symboliques » de Pierre Bourdieu a été publié en 1971.

d'une culture spécifique, d'un champ relativement autonome, d'une division du travail à l'intérieur du champ – entre producteurs, reproducteurs, commentateurs, etc. – enfin d'un appareil (revues, congrès, prix, éditeurs, institutions d'enseignement, etc.) introduit dans les caractéristiques des producteurs, dans les propriétés formelles des œuvres et dans le type de relations que les producteurs entretiennent avec les œuvres<sup>37</sup>.

Ainsi, selon lui, jusqu'à 1960, la bande dessinée obéit uniquement aux lois du marché. « La réussite professionnelle se mesure essentiellement en termes pécuniaires<sup>38</sup>. » Ce sont les chiffres de vente des albums qui servent de base à la poursuite ou non des œuvres. Les auteurs sont, dans ce contexte, laissés souvent dans un quasi-anonymat et doivent répondre aux demandes des éditeurs et des agences de presse. En 1960, Zig et Puce, Spirou, Tintin, Superman et autres héros peuvent se vanter d'avoir une visibilité très grande, mais peu de gens connaissent les auteurs qui se cachent derrière ces succès commerciaux (Spirou, Superman). De plus, les auteurs sont souvent interchangeables et ne signent pas toujours leurs planches. Le *star-system* tel que nous le connaissons aujourd'hui n'est pas encore en place. C'est véritablement une activité orientée vers la satisfaction de la demande.

Mais la décennie des années 1960 va permettre l'éclosion d'un véritable champ, en majeure partie grâce à des phénomènes externes au champ en tant que tel, notamment, comme nous l'avons indiqué dans la première partie de ce chapitre, par les bouleversements que va connaître le système d'éducation.

L'apparition d'un champ possédant certaines propriétés des champs de culture savante est le produit de la rencontre d'un ensemble de changements relativement indépendants et structurellement homologues qui ont affecté le public, les producteurs de bande dessinée, le champ intellectuel et qui sont sans doute liés pour la plupart, quoique selon des modalités différentes, à l'élévation du taux de scolarisation et à la translation des chances d'accès au système d'enseignement<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Luc Boltanski (1975), page 37.

<sup>38</sup> *Ibid.*, page 38.

<sup>39</sup> *Ibid.*, page 39.



Tout comme cela a été observé au Québec. Mais les résultats de cette éclosion seront différents ici parce qu'il n'y avait pas, comme en France, une industrie solidement implantée depuis plusieurs décennies.

La transformation du champ est corrélative de l'apparition d'une nouvelle génération de dessinateurs et de scénaristes, [...] nés entre 1935 et 1940 et entrés sur le marché vers 1965 [et qui] ont en commun d'importer sur le terrain de la BD une nouvelle forme de relation à leurs activités<sup>40</sup>.

Ces auteurs vont influencer les producteurs de bande dessinée québécois, dont la nouvelle génération, elle, est née entre 1945 et 1950 et qui va entrer sur le marché au tournant des années 1970, comme nous allons le constater dans la deuxième partie de cette thèse.

Nous observons donc, d'une part, l'arrivée de nouveaux producteurs sur le marché, ayant des attentes différentes de leurs aînés et, d'autre part, « l'apparition récente de commentateurs en provenance du champ intellectuel et de l'Université ». C'est que, toujours selon Boltanski, l'une des raisons de ce nouvel intérêt pour la bande dessinée dans le milieu universitaire est également attribuable aux modifications de la clientèle universitaire, observable surtout par sa plus grande fréquentation, dans des sphères de recherche autrefois plus marginalisées telles les sciences humaines.

L'apparition récente de commentaires en provenance du champ intellectuel et de l'Université dont les membres étaient, pour la plupart, très hostiles à la BD jusque vers les années 55 (...) accroît la légitimité de la BD et augmente le capital culturel concentré dans le champ où elle se produit. La surproduction d'universitaires à la recherche de débouchés, i.e. de sujets de thèses inédits, particulièrement dans les disciplines surpeuplées occupant une position basse dans la hiérarchie, socialement constituée, des disciplines universitaires (anglais, lettres modernes, psychologie, etc.) et d'autre part le relativisme culturel auquel le structuralisme en sa forme vulgarisée (sémiologie) apporte une forme de caution scientifique et que couvre l'autorité toute nouvelle de la sociologie et de l'ethnologie, favorisent le transfert des habitudes académiques – explication de textes, analyse interne, etc. – à l'exégèse

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, page 39.

de biens symboliques que leur « indignité culturelle » protégeait jusque là contre le commentaire savant et l'esprit de sérieux. Ces universitaires, souvent issus des classes moyennes et formés à l'écart des filières scolairement prestigieuses, trop incertains pour lutter sur le front de la tradition (« littéraires » ignorant les langues anciennes, « linguistes » sans formation spécifique, etc.) et trop fortement soumis, par tout leur apprentissage, aux habitudes traditionnelles de pensée pour rompre avec elles trouvent, dans les zones les plus marginales de la culture savante – baptisée par eux, pour les besoins de la cause, contre-culture (cinéma, science-fiction, roman policier, jazz, etc.) – des terrains nouveaux où la censure universitaire et le pouvoir patronal des « directeurs » de thèse s'exercent avec moins de force que sur le terrain réservé des « grands sujets » consacrés et où l'effet d'innovation peut être obtenu par le simple transfert des techniques les plus ritualisées de la routine scolaire<sup>41</sup>.

Ces années voient donc l'apparition de nouveaux auteurs, de nouveaux lecteurs et de nouveaux « commentateurs ».

### 2.2.3 La légitimation de la bande dessinée en France et en Belgique

En Europe, d'autres événements vont également avoir une grande importance dans les années 1960 et aider en cela à la légitimation de la bande dessinée. Il y a d'abord la création, par exemple, en 1962 du « Club des bandes dessinées » qui deviendra en 1964 le « Centre d'études des littératures d'expression graphique ». Dirigé par Francis Lacassin, qui a beaucoup écrit sur la bande dessinée, le cinéma et le roman policier, on retrouve parmi les membres fondateurs Pierre Couperie qui va faire entrer la bande dessinée au musée, Alain Resnais, cinéaste, et Jean-Claude Forest, créateur de « Barbarella » considérée souvent comme la première bande dessinée française à s'adresser à un public adulte. Suite à ce regroupement vont paraître les premières revues consacrées à l'étude de la bande dessinée. Il s'agit de *Giff-Wiff* en 1962 et plus tard de *Phénix* en 1966.

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, page 42.

Deuxièmement, nous retrouvons l'exposition réalisée par Pierre Couperie et présentée au Musée des Arts décoratifs à Paris en 1967. La bande dessinée devenait alors réellement un art. On sait l'importance que prend le musée dans la reconnaissance d'un fait artistique. Si Marcel Duchamp a réussi à faire passer un urinoir pour un objet artistique par son seul déplacement en un tel lieu, c'est, toutes proportions gardées, sensiblement la même chose que nous observons avec la bande dessinée. Celle-ci, qui était surtout présente dans la presse enfantine et dans la presse quotidienne, en sortait pour se fixer sur les cimaises d'un musée. C'est tout le regard qu'on portait sur elle qui se trouvait ainsi à être modifié puisque le musée, en tant qu'institution, selon les mots de Pierre Bourdieu :

en arrachant les œuvres à leur contexte original, les dépouille de leurs diverses fonctions [...] les réduisant ainsi [...] à leur fonction proprement artistique. Le musée, qui isole et sépare [...] est sans doute le lieu par excellence de l'acte de *constitution* [...] <sup>42</sup>.

Et, au moment même où s'installe cette consécration, fruit de théoriciens et d'amateurs éclairés, une nouvelle génération de dessinateurs apparaît, et ce, tant aux États-Unis qu'en Europe. Si les Américains semblent peu influencés par ce qui se passe en Europe à cette époque en bande dessinée, les dessinateurs européens, eux, vont rapidement reprendre à leur compte la révolution qui s'opère aux États-Unis.

Ainsi, la génération des dessinateurs soixante-huitards va bouleverser le champ de la bande dessinée par une révolution esthétique. Pour la première fois en bande dessinée, une avant-garde s'installe et le premier champ de production restreinte, au sens bourdieusien, vient créer les conditions essentielles à une autonomisation du champ. C'est ainsi que l'on retrouve, avec cette génération, toutes les caractéristiques décrites par le sociologue : une production s'adressant avant tout aux pairs et une prise du pouvoir symbolique plutôt qu'économique.

---

<sup>42</sup> Pierre Bourdieu (1992), page 404. C'est lui qui souligne.

### **2.2.4 Aux États-Unis : apparition des *comix***

Aux États-Unis, nous l'avons vu, les années 1950 ont connu une très forte restructuration du secteur de la bande dessinée, notamment par la création du *Comic Code Authority*, en réponse aux campagnes de dénigrement du genre. En réponse à ce processus d'auto-censure mis en place par les éditeurs, une nouvelle génération de créateurs va produire des œuvres libertaires qui seront distribuées autrement que les *comic books* de leurs prédécesseurs, profitant de certains circuits mis en place par la contre-culture qui fleurit alors aux États-Unis. Ces *comics* ont alors été appelés *comix* pour bien les différencier.

Des auteurs tels Art Spiegelman et Robert Crumb vont alors révolutionner la bande dessinée en proposant des œuvres à contre-courant de ce qui était alors la norme. Et leur influence s'observe encore aujourd'hui. Proposant généralement de courts récits en noir et blanc, ils vont planter les germes de la bande dessinée autobiographique, un genre qui est devenu à la mode à partir des années 1990. La bande dessinée ne cible plus nécessairement les enfants ou les adolescents, mais la génération des jeunes qui arrivent à ce moment-là à l'âge adulte.

### **2.2.5 Arrivée d'une nouvelle génération d'auteurs au Québec**

La deuxième partie de cette thèse va s'intéresser plus spécifiquement à la bande dessinée québécoise. Mais nous pouvons déjà en dire quelques mots ici en ce qui concerne cette nouvelle génération d'auteurs qui fait son entrée dans le champ. C'est que le même phénomène est observable au Québec à ce moment-là. Les débuts de la légitimation de la bande dessinée en Europe et aux États-Unis vont modifier, à un moindre niveau, le regard que l'on portait jusqu'alors sur cette pratique au Québec. La bande dessinée québécoise était depuis longtemps en concurrence avec les importations des œuvres provenant de la France et des États-Unis. Si l'on observe la liste des publications à recommander et à proscrire à la fin de l'ouvrage de Tessier, publié en 1955, on se rend compte que la majorité des titres proviennent de France et des États-Unis et que très peu sont édités ici au Québec. Au début des

années 1970, la pénétration des titres étrangers est encore plus grande, d'autant plus que le seul véritable éditeur à avoir occupé le terrain durant deux décennies cesse de faire paraître ses titres reliés à la bande dessinée. La revue *Pilote* et les œuvres de Robert Crumb se retrouvent alors entre les mains des élèves qui vont commencer leur carrière en bande dessinée au tournant des années 1970. S'inscrivant dans la même mouvance que ces avant-gardes, ils n'ont pas, contrairement à leurs homologues français et américains, à se positionner contre une institution qui pourrait voir d'un mauvais œil cette nouvelle génération bousculer leurs acquis éditoriaux puisque le paysage est alors vide de grands joueurs.

Cette nouvelle génération est née entre les années 1940 et 1950. Le tableau 4 présente les informations que nous possédons sur les auteurs de bande dessinée québécois actifs avant et durant le *Printemps*.

Dates	Nom
1912-2004	Albert Chartier
1922-1994	Jésus Liceras
1927-	Claude Haeffely
1927-	Gui Laflamme
1928-1983	Robert Lavaill
1929-1997	Normand Hudon
1931-	Robert Hénen
1937-	Pierre Dupras
1939-	Georges Boka
1940-	J. Guilemay
1941-	Robert Ayotte
1943-	Marc-Antoine Nadeau
1943-	Michel Fortier
1944-	André Philibert
1946-	Nimus
1947-	Daniel Racine (Dan May)
1947-	Claude Poirier
1948	Michel Tassé
1949-	Pierre Fournier
1949-	Bado
1950-	Pierre Huet
1950-	Bernèche
1950-	Jacques Hurtubise

1951-	Bernard Tanguay
1951-	Tibo
1951-	Yves Poissant
1951-	Réal Godbout
1951	Michel Garneau (Garnotte)

Tableau 4 : L'âge des principaux auteurs du « Printemps »

En 1970, la majorité de ces auteurs ont donc entre 19 et 27 ans. Notons déjà que les plus vieux seront ceux qui vont produire des œuvres grands publics (Liceras, Laflamme, Hénen, Boka, Guilemay et Ayotte) et que les plus jeunes, en général, seront associés au courant contre-culturel (à partir de Nadeau né en 1943). Ces auteurs se situent donc à la fin des cours classiques et au début des polyvalentes.

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, c'est à ce moment également que sont publiés les premiers textes « sérieux » dans des revues artistiques et littéraires (*Vie des arts*, *Culture vivante*, *La Barre du jour*) et la bande dessinée fera son apparition en tant qu'objet d'étude à l'université (Baulac, 1972, Université du Québec à Montréal). Les essais sémiologiques (Baulac, 1972 ; Raby, 1972 ; Samson, 1974) côtoient l'étude de la nationalisation de notre bande dessinée (Raby, 1971 ; Thibault, 1973a et 1973b ; Brindamour, 1974 ; Ouelette, 1974). S'ajoutent à cela quelques études historiques (Carpentier et al., 1975 ; Veronneau, 1976 ; Robidoux, 1978 ; Demers, 1979 ; Lacroix, 1982).

La rupture de 1968 en bande dessinée au Québec, appelé le « Printemps » ne peut donc se comprendre, d'une part, que par l'évolution que connaissait le champ de la bande dessinée à l'extérieur de ses frontières et, d'autre part, par les bouleversements que connaissait alors le Québec. Car il n'y a pas que la bande dessinée québécoise qui connaissait son « Printemps ». Pour certains acteurs de ces années, c'est le monde lui-même qui en était à son « Printemps » : « ... ou bien le printemps du monde a-t-il vraiment eu lieu, aussitôt écrasé par des pouvoirs conservateurs ou trahi par la course de l'histoire ?<sup>43</sup> »

---

<sup>43</sup> Jean-Philippe Warren (2008), page 12.

**DEUXIÈME PARTIE :**

**LE « PRINTEMPS » DE LA BANDE DESSINÉE QUÉBÉCOISE**

## CHAPITRE III

### PROLÉGOMÈNES POUR UNE HISTOIRE DE LA BANDE DESSINÉE AU QUÉBEC

#### 3.1 Une histoire éparse

La bande dessinée francophone a généré son lot d'ouvrages théoriques sur l'histoire de sa pratique depuis les quarante dernières années. Ainsi, à *L'Histoire de la bande dessinée* de Georges Blanchard (1969) ont succédé divers titres dont : *Histoire de la bande dessinée d'expression française* (Claude Moliterni, 1972) ; *Panorama de la bande dessinée* (Jacques Sadoul, 1976) ; *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique : des origines à nos jours* (Henri Filippini, Jacques Glénat, Numa Sadoul, Yves Varende, 1980) ; *L'Histoire mondiale de la bande dessinée* (Claude Moliterni, 1980) ; *93 ans de bande dessinée* (Jacques Sadoul, 1989) ; *La bande dessinée* (Benoît Peeters, 1993) ; *Les aventures de la BD* (Claude Moliterni, Philippe Mellot, Michel Denni, 1996) ; *100 ans de BD* (Pascal Pillegand, 1996) ; *Chronologie de la bande dessinée* (Claude Moliterni, Philippe Mellot, 1996) ; *La bande dessinée*, (Thierry Groensteen, 1996) ; etc. Et ce ne sont là



que des histoires générales du médium. Beaucoup d'autres ouvrages se concentrant sur une période, un périodique ou une école esthétique ont également été publiés ces dernières décennies. De quoi donner beaucoup d'information au chercheur qui s'intéresse à l'évolution du genre depuis ses origines.

Du côté québécois, par contre, la littérature sur le sujet est beaucoup moins étoffée. Une seule véritable histoire du genre a été publiée en 1994, *La bande dessinée au Québec* de Mira Falardeau. Une nouvelle version de cet ouvrage, largement modifié, a vu le jour en 2008 aux éditions VLB sous le titre *Histoire de la bande dessinée au Québec*. Ces deux livres, bien qu'étant assez complets sur la question, doivent être consultés avec une infinie précaution et tout ce qui est écrit et avancé doit être mis en doute. On avait reproché à l'auteure plusieurs erreurs de dates et de noms lors de la sortie du premier ouvrage. Malheureusement, la réédition n'a pas été entièrement corrigée. L'auteure s'en excuse par une mise en garde quelque peu naïve en début d'ouvrage : « Si quelques petites erreurs de dates ou de titres ont pu se glisser dans ce livre, veuillez m'en excuser à l'avance, les sources étant en BD à l'image de leurs auteurs : fantaisistes et imaginatives, quoique éminemment conviviales<sup>1</sup>. » Nous reviendrons sur cet ouvrage au point suivant.

Afin de bien comprendre l'histoire de la bande dessinée québécoise, le chercheur a tout intérêt à consulter le *Répertoire des publications de bandes dessinées au Québec, des origines à nos jours* de Michel Viau (Les 400 coups, 1999) qui est une nomenclature des titres parus au Québec sans regard théorique sur le sujet bien que l'introduction, dense, esquisse ce qui pourrait constituer les bases d'une réelle histoire de la bande dessinée au Québec. D'ailleurs, Michel Viau poursuit la publication de son travail à l'intérieur des pages du fanzine *MensuHell*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Mira Falardeau (2008), page 2.

<sup>2</sup> Comme son nom l'indique, *MensuHell* est une publication mensuelle. L'auteur Steve Requin publie d'abord quelques *mini-comics* à partir de novembre 1994 avant de créer le titre *MensuHell* en décembre 1999 avec le numéro 7. Le titre est repris par Francis Hervieux au numéro 36 en septembre 2002. « Fanzine » est la contraction des termes « fanatiques » et « magazine ». Dans les faits, *MensuHell* demeure l'unique publication à se consacrer entièrement à la bande dessinée au Québec et ce, depuis plus de huit années. Steve Requin a partagé cette histoire sur le site de BDQuébec

depuis le numéro 45 (août 2003). Cet ouvrage n'est pas à l'abri des oublis et des erreurs de noms et de dates compte tenu de sa forme : il recense toutes les publications de bande dessinée au Québec des origines à nos jours. Mais il demeure, dans l'ensemble, beaucoup plus fiable que les deux ouvrages de Mira Falardeau.

Il faut donc regarder du côté des périodiques pour trouver, épars, quelques éléments historiques sur la bande dessinée locale. Le numéro spécial de *La Barre du jour* (#46/47/48/49) peut toujours être considéré aujourd'hui comme l'ouvrage le plus complet sur la question. Publié en 1975 sous la direction d'André Carpentier, quelques articles évoquaient les débuts du médium au début du XX<sup>e</sup> siècle. Mais le gros de l'ouvrage réfléchissait sur la production contemporaine, de 1968 à 1975, c'est-à-dire, sur le « Printemps » de la bande dessinée québécoise. Pour le reste, le chercheur ne peut que se tourner vers quelques articles qui touchent à un moment précis de notre production.

Par exemple, François Hébert a publié un article sur la revue *Hérauts* (1944-1965) dans le numéro 110-111 de *La nouvelle barre du jour*, alors qu'Yves Lacroix brossait un panorama de la bande dessinée dans les journaux québécois de 1930 à 1950 dans la même revue. Nous retrouvons une brève histoire de la bande dessinée québécoise (et canadienne) dans le *Mémoire sur la situation de la bande dessinée au Québec et au Canada* de Jacques Samson. Ce dernier auteur a également publié un panorama sur trente années de production de bande dessinée au Québec (1970-2000) dans le livre de Réginald Hamel, *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*. Nous avons nous-mêmes publié un article semblable mais s'attardant aux œuvres s'adressant à un jeune lectorat dans un ouvrage dirigé par Françoise Lepage, *La littérature pour la jeunesse, 1970-2000*. Finalement, un texte de Jean Veronneau éclairant la période allant de 1904 à 1910 a été publié dans les numéros 13-14 de la revue *Stratégies* en 1976<sup>3</sup>.

---

(<http://www.bdquebec.qc.ca/forum/detail.php?forumid=24&id=1100&page=1>), page consultée le 13 mars 2007. Quant à l'histoire de la bande dessinée québécoise publiée dans ces pages par Michel Viau, nous ne pouvons que souhaiter qu'elle trouve un éditeur prochainement.

<sup>3</sup> François Hébert (1982) ; Yves Lacroix (1982) ; Jacques Samson (1986 et 1997) ; Sylvain Lemay (2003) ; et Jean Veronneau (1976).

Plus récemment, les éditions Mécanique générale de Montréal ont lancé un nouveau titre à périodicité variable<sup>4</sup> intitulé *Formule*. Cette revue veut faire le pont entre la théorie et des pratiques émergentes de la bande dessinée. Dans le premier numéro, lancé à l'automne 2007, deux textes de la partie théorique de l'ouvrage sont dédiés à l'histoire de la bande dessinée québécoise. Michel Viau trace un portrait des bandes dessinées québécoises publiées dans les quotidiens au début du XX<sup>e</sup> siècle. Nous y avons, quant à nous, publié un texte présentant le corpus des *Contes historiques* publiés sous l'égide de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal entre 1919 et 1925<sup>5</sup>.

À l'aide de ces quelques sources, nous sommes néanmoins en mesure de proposer un bref historique de la bande dessinée au Québec, historique qui nous permettra de bien situer l'arrivée de cette nouvelle génération d'auteurs au tournant des années 1970. Mais avant de commencer, il nous semble primordial d'examiner un peu plus en détail le seul ouvrage portant sur cette question.

### 3.2 Histoire de la bande dessinée au Québec, une critique

Comme nous l'avons mentionné précédemment, *l'Histoire de la bande dessinée au Québec* de Mira Falardeau (VLB, 2008) n'est pas sans défaut. Comme ce livre se veut le plus complet sur le sujet, qu'il est l'un des rares ouvrages que l'expert et/ou le néophyte peuvent consulter et qu'il est disponible dans toutes les librairies du Québec, nous allons relever ici quelques incohérences tirées de ces pages afin de clarifier l'état actuel de la recherche sur la bande dessinée québécoise<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> En août 2010, le deuxième numéro n'avait toujours pas été édité.

<sup>5</sup> Michel Viau (2007) et Sylvain Lemay (2007).

<sup>6</sup> Cet ouvrage possède également de grandes qualités dont la première est d'être une œuvre pionnière. Nous renvoyons le lecteur au compte rendu qu'en a fait Philippe Sohet (2009) dans *Recherches sociographiques*. Notre but ici, en relevant les erreurs les plus flagrantes concernant le médium et plus particulièrement, la période qui nous intéresse, est de guider et de prévenir le lecteur de

Nous avons vu, lors du premier chapitre, que sa définition de la bande dessinée nous semble quelque peu réductrice, devant faire obligatoirement intervenir le phylactère et les lignes de mouvements afin qu'une œuvre soit reconnue en tant que bande dessinée. Elle nuance sa pensée à la page 31 en précisant que : « Ce n'est donc pas la seule présence de la bulle qui crée la bande dessinée, mais bien l'absence de textes sous la case. » Cela lui permet d'écrire plus loin que

Un autre album de La Pastèque est une véritable merveille : *La fugue* de Pascal Blanchet (2005), œuvre sur papier brun tracée finement dans une évocation des arts du design, mais...ce n'est pas une bande dessinée, plutôt une suite de très beaux dessins<sup>7</sup>.

Or, cet album s'est mérité le prix de la meilleure bande dessinée québécoise aux *Bédélys* 2005. Dans la catégorie bande dessinée, les œuvres de Pascal Blanchet ont également été en nominations à l'expozine, aux *Eisner Awards* aux États-Unis et pour le prix Lux. Il est difficile de saisir les motivations profondes derrière ce refus de considérer ce livre comme une bande dessinée. Est-ce l'absence de phylactères ? Est-ce parce que chaque dessin se retrouve seul sur sa page sans être en placé en « bande » ? Pourtant, ces « très beaux dessins » sont en continuité et en relation les uns par rapport aux autres et racontent ainsi un récit.

Examinons maintenant quelques-unes des affirmations avancées dans ce livre afin de bien démontrer la fragilité de cet essai.

« On appelle BDK par extension cette renaissance de la bande dessinée québécoise au tournant des années 70. Les albums publiés à compte d'auteur se passent de main à main, puis paraissent dans des magazines à grand tirage (...) » (page 70). S'il est vrai que des auteurs de ces années ont publié de courtes histoires dans des magazines à grand tirage, aucun album n'a été repris dans ces publications.

---

cet ouvrage tout en démontrant la difficulté première pour un historien québécois de la bande dessinée : l'exactitude des sources disponibles.

<sup>7</sup> Mira Falardeau (2008), page 140. C'est nous qui soulignons.

« Dans l'Outaouais, *Graf iti* (1976, 2 numéros) présente Alex au graphisme en aplats et Fernand Choquette (pseudonyme Fern) et son trait dynamique. » (page 82). Si ces deux auteurs ont bien publié dans le premier numéro, nulle mention des autres noms connus de la bande dessinée au sommaire de ces deux numéros : Jacques Hurtubise, Ricar, Bado, Tibo, Garnotte et Jacques Boivin, notamment. Mais ce qui pose réellement problème, c'est l'absence de mention de la revue *La Pulpe* dont *Graf iti* était la continuation et qui avait publié 11 numéros entre 1973 et 1975. À l'époque, *La Pulpe* était quelque peu passée inaperçue dans les grands centres urbains que sont Montréal et Québec. Pourtant, c'est la revue du « Printemps » qui a connu le plus grand nombre de parutions. D'ailleurs le rédacteur en chef s'en plaignait ouvertement dans son éditorial du sixième numéro :

Trop longtemps, je n'ai pas entendu parler de la Pulpe, ou bien, c'était pour me dire que nous ne savions pas dessiner, écrire, que nous étions péquiste, anti-franco, médiocre, inconstant, pas de Montréal, «c'est bien pour l'Outaouais», et patati, patata. Nous avons vécu dans une anonymité presque gênante, tellement on oubliait de nous mentionner quand on parlait de b-d au Québec. Je crois que ça nous a fait du bien. Nous nous sommes préoccupés à faire une revue que tout le monde aimerait. Je suis tanné. Maintenant, nous allons faire une revue que nous allons aimer.

Cette revue ne mérite pas d'être répertoriée que pour son nombre de publications. La qualité était également au rendez-vous comme nous pouvons le constater par sa réception, lorsque Montréal daignait parfois s'intéresser à l'Outaouais. Ainsi, nous pouvons lire dans le numéro 47 de la revue *Mainmise* (troisième trimestre 1974) dans une critique anonyme du numéro 9 :

Vous êtes la dernière revue de bandes dessinées à survivre, et bien évidemment la meilleure. C'est pas un gag, mais simplement une façon elliptique d'exprimer l'évidence : c'est votre qualité qui vous a permis de survivre. Qualité de modestie (voir l'évolution des numéros), d'honnêteté envers le lecteur, et de gentille détermination.

L'omission de ce titre aurait peut-être été excusable en 1975, mais n'a pas sa place dans un essai prétendant brosser un portrait complet de l'histoire de la bande dessinée au Québec en 2008.

Mais poursuivons. « Qui dit journalisme dit publication dans les quotidiens via les *syndicates* et, ensuite, regroupement des œuvres en *comic books* vendus dans les kiosques à journaux. » (page 86). Ici, il semble y avoir confusion sur ce qu'est un *comic book*. Ce sont deux secteurs différents de l'industrie. Il arrive parfois que les *strips* soient publiés par la suite sous forme de livre et vendus dans les sections *humors* des librairies anglophones, mais la reprise des *strips* en *comic book* fut plutôt le fait des premiers essais de ces fascicules dans les années 1930.

« *Le Jour*, nouveau quotidien indépendantiste, accepte la proposition de la Coop Les Petits Dessins et publie une page complète de six *strips* d'avril 1974 à septembre 1976. » (pages 87-88). La publication de la page de six *strips* n'a duré que trois mois, de février à juin 1974. Cette page a été réduite à trois *strips* par la suite.

Par la suite, Mira Falardeau consacre un paragraphe entier à l'enseignement de la bande dessinée qui débute, au Québec, en 1970 lors du « Printemps ».

C'est dans les cégeps que vont naître les cours les plus consistants sur la BD. Comme les cégeps se sont développés en même temps que la mode bédéesque, il est normal que les spécialistes de ce domaine se retrouvent en majorité dans ces établissements d'enseignement. Malheureusement, les cours sur le sujet sont abandonnés dans les années 90, dont le fameux «Bande dessinée et figuration narrative». Quant aux universités québécoises, elles manifestent un intérêt variable en ce qui concerne cet objet d'études. Des cours portant sur la BD sont offerts dans certains programmes d'études littéraires, puis retirés, puis remis, sans assurer la constance qui permettrait l'éclosion d'une véritable recherche sur le sujet. Seules quelques facultés de lettres vont accepter la BD comme corpus de thèse de maîtrise et de doctorat, à cause de ses liens avec la littérature populaire. (Page 131).

Plusieurs choses méritent d'être dites au sujet de ce paragraphe. D'abord, il aurait été intéressant de nommer des noms et des lieux. Il est connu que le premier cours de bande dessinée enseigné au cégep date de 1970, et à été conçu par Richard Langlois<sup>8</sup> au cégep de Sherbrooke suivi peu de temps après par Jacques

---

<sup>8</sup> C'est ce que rappelle le site européen Actua BD lors de son hommage publié suite au décès de Richard Langlois : <http://www.actuabd.com/Deces-de-Richard-Langlois-pionnier>. Page consultée le 04 août 2010.



Samson au cégep de Maisonneuve. Le département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal offre également des cours sur la bande dessinée depuis de nombreuses décennies, cours dispensés au fil des années par Yves Lacroix, Philippe Sohet et Jacques Samson. Paul Bleton a également créé un cours pour la Télé-université. Des professeurs d'universités, tels Christian-Marie Pons (Sherbrooke), Catherine Saouter et Philippe Sohet (UQAM) ont tous défendu avec succès une thèse portant sur la bande dessinée.

Nous pouvons également mentionner qu'Yves Lacroix et Philippe Sohet de l'UQAM ont obtenu une subvention du CRSH en 1998 afin de créer un groupe de recherche sur la bande dessinée, le Groupe pour l'étude des récits en images (GÉRI) qui a été actif de longues années. D'ailleurs le nombre de mémoires de maîtrise déposé en études littéraires depuis l'obtention de cette subvention témoigne d'une certaine vitalité de la recherche sur le sujet.

Quant à l'affirmation selon laquelle il n'y aurait que «Seules quelques facultés de lettres [qui] vont accepter la BD comme corpus de thèse de maîtrise et de doctorat, à cause de ses liens avec la littérature populaire», elle ne semble pas résister à l'analyse. Une simple recherche dans le catalogue de la bibliothèque de l'Université du Québec à Montréal nous apprend que sur les 21 mémoires et thèses recensées et ayant la bande dessinée comme sujet d'étude, 10 ont été déposés comme exigence partielle d'un programme en études littéraires, 3 en études des arts, 2 en sémiologie, 2 en communication, 1 en sociologie, 1 en histoire et 1 en éducation et 1 en sciences religieuses.

L'histoire de la bande dessinée au Québec reste donc à faire et mériterait, dans un avenir rapproché, un essai plus convaincant contenant moins d'affirmations réfutables, d'erreurs et d'omissions. Nous en esquissons les prolégomènes dans les pages qui suivent.

---

### 3.3 La bande dessinée au Québec avant 1968

À la lecture des textes portant sur l'histoire de la bande dessinée québécoise, force est de constater que cette histoire n'a jamais été considérée comme une épopée héroïque. Ainsi, le texte de Gilles Thibault dans *La bande dessinée québécoise* débute par cette phrase : « L'histoire de nos *Comics* n'est pas très drôle car elle constitue une succession de tentatives et d'échecs qui se sont répétés pendant plus d'un demi-siècle<sup>9</sup>. » Qu'en est-il réellement ?

#### 3.3.1 Le XIX<sup>e</sup> siècle

En Nouvelle-France, il n'y a pas d'imprimerie. Il faut attendre le Régime anglais pour voir apparaître les premières presses : Celle de William Brown qui publie *La Gazette de Québec - The Quebec Gazette* en 1764 et celle de Fleury Mesplet qui imprime *La Gazette du commerce et littéraire pour la ville district de Montréal* en 1778. Lors du siècle suivant, nous verrons apparaître une multitude de journaux satiriques qui feront souvent appel à la caricature, au dessin d'humour et, à l'occasion, au récit en images.

Les premiers exemples de récits en images, de caricatures et d'utilisation du phylactère sont avant tout politiques dans les premières décennies du Régime anglais. Ainsi les premières caricatures connues en Nouvelle-France sont celles du Marquis Georges Townshend, officier du général Wolfe, qui a croqué quelques scènes durant la campagne de la Conquête. Ces caricatures appartiennent au Musée McCord de Montréal.

La première affiche à utiliser le phylactère est une caricature anonyme datant de 1792 et est une publicité pour le parti des marchands au détriment du parti des avocats lors d'élections tenues à Québec. Intitulée « À tous les électeurs »,

---

<sup>9</sup> Gilles Thibault (1975), page 39.



Cette affiche est divisée en deux parties égales. À gauche, un grand dessin, parsemé de phylactères et représentant le port de Québec, expose les avantages et bienfaits liés à l'élection du parti des marchands.

La partie droite de l'affiche est, quant à elle, divisée en trois cases. Les deux premières cases occupent la partie supérieure du dessin et décrivent des situations où les avocats profitent des plus démunis de la société (personnes âgées, orphelins), instillant dispute et rancœur au sein des familles. Tandis que la troisième case, placée sous les deux premières et occupant toute la bande, présente deux citoyens discutant du tort fait à la société par les avocats. Les dialogues sont tous inscrits dans des bulles et, même si le fil narratif est mince, il n'en demeure pas moins que nous avons affaire ici à un véritable récit étalé sur trois cases<sup>10</sup>.

Effectivement, le fil narratif est bien mince. Mais Michel Viau a raison. Tout est déjà là : segmentation de la page en cases et utilisation des phylactères. Ce que Tôpffer proposera quelques quarante ans plus tard, c'est un personnage récurrent à travers les cases qui constituera un véritable récit.

Vers 1850, on attribuera à William Augustus Leggo ce qui pourrait constituer la première caricature francophone à utiliser les phylactères. Cette caricature représente Joseph Légaré, le chef du Parti annexionniste (Viau, 2003 et Falardeau, 2008). Par la suite, le phylactère sera souvent utilisé dans des dessins d'humour et dans la publicité. Gilles Thibault indique dans son article de 1975 que le phylactère est utilisé dans une publicité de la compagnie *Dominion Pianos and Organs* publiée dans *La Presse* le 23 décembre 1899<sup>11</sup>. Mais c'est véritablement dans les journaux satiriques du XIX<sup>e</sup> siècle que nous retrouverons un bon nombre de récits en images.

Ainsi, de 1844, année de fondation de l'Institut canadien, à 1900, c'est près de 70 publications qui sont recensées. Ne pouvant compter sur la photographie<sup>12</sup>, c'est

---

<sup>10</sup> Michel Viau, *MensuHell*, #45 (août 2003), page 13.

<sup>11</sup> Gilles Thibault (1975), pages 39-40.

<sup>12</sup> Selon Mira Falardeau, « La première photographie fait son apparition en 1898 dans *Le Soleil*, en 1900 dans *La Presse* et en 1901 dans le *Montreal Daily Star*. » (Mira Falardeau, 2008, page 33).

aux dessinateurs et aux graveurs que les propriétaires de ces journaux font appel pour intégrer du visuel à leurs propos. Le plus souvent nous retrouvons de simples images, avec ou sans légendes. Mais parfois, les dessinateurs en profitent pour développer leur histoire en plusieurs images. Ainsi, dans la *Scie illustrée* des 5 et 17 novembre 1865 est publiée l'histoire en images intitulée « Tribulations d'un cadet ». Plutôt qu'un récit, il s'agit d'une énumération des désagréments vécus par un cadet de l'armée avec un texte placé en dessous de l'image<sup>13</sup>. C'est dans cette même revue que nous retrouvons également les aventures de *Baptise Pacôt* en 1866 (Fig. 21). Cette bande, attribuée au sculpteur Jean-Baptiste Côté, serait, selon Mira Falardeau, la première histoire à suivre publiée au Québec, les tribulations de ce fonctionnaire se poursuivant de numéro en numéro. Mais selon Michel Viau, « *seul le second épisode, paru le 16 mars 1866, peut s'apparenter à une histoire en images. Les autres chapitres [étant] en fait des textes humoristiques parsemés de quelques dessins*<sup>14</sup>. »



Figure 21 : Jean-Baptiste côté

<sup>13</sup> Histoire reproduite dans le numéro 45 de la revue *MensuHell*, août 2003, page 15.

<sup>14</sup> Michel Viau, *MensuHell*, numéro 45, août 2003, page 14. Mira Falardeau (1994), page 18.

L'une des personnalités très actives à l'intérieur de ces journaux satiriques, et celle qui aura créé celui qui peut être considéré comme le premier personnage récurrent de la bande dessinée québécoise (Le Père Ladébauche) est Hector Berthelot. Ayant d'abord participé à *La Scie*, il fonde, en 1877, *Le Canard* dans lequel il va publier plusieurs récits en images légendés ainsi que des récits muets. Certaines histoires feront même appel au phylactère, telle la bande « Lâchez-nous » du 22 septembre 1883<sup>15</sup>.

Ne semblant pas avoir le sens des affaires, Hector Berthelot va vendre *Le Canard*, pour fonder *Le Vrai Canard* en 1879 avant de changer le nom pour *Le Grognard* en 1881, puis pour *Le Violon* en 1886.

C'est dans *Le Canard*, le 9 novembre 1878, qu'apparaît pour la première fois le nom du Père La Débauche. D'abord simple signature, le personnage prend forme graphiquement le 9 août 1879 dans une caricature de Berthelot. Par la suite le personnage sera repris par différents dessinateurs et caricaturistes (Arthur Racey, Albert-Samuel Brodeur et Henri Julien<sup>16</sup>) avant d'apparaître sous forme de bande dessinée dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle sous la plume de Joseph Charlebois, puis celle d'Albéric Bourgeois qui le promènera dans les pages de *La Presse* jusque dans les années 1950 (Fig. 22).

---

<sup>15</sup> Histoire reproduite dans le numéro 45 de la revue *MensuHell*, août 2003, page 16.

<sup>16</sup> D'après Michel Viau (1999) page 16.

## NOUVELLES DE LA GUERRE

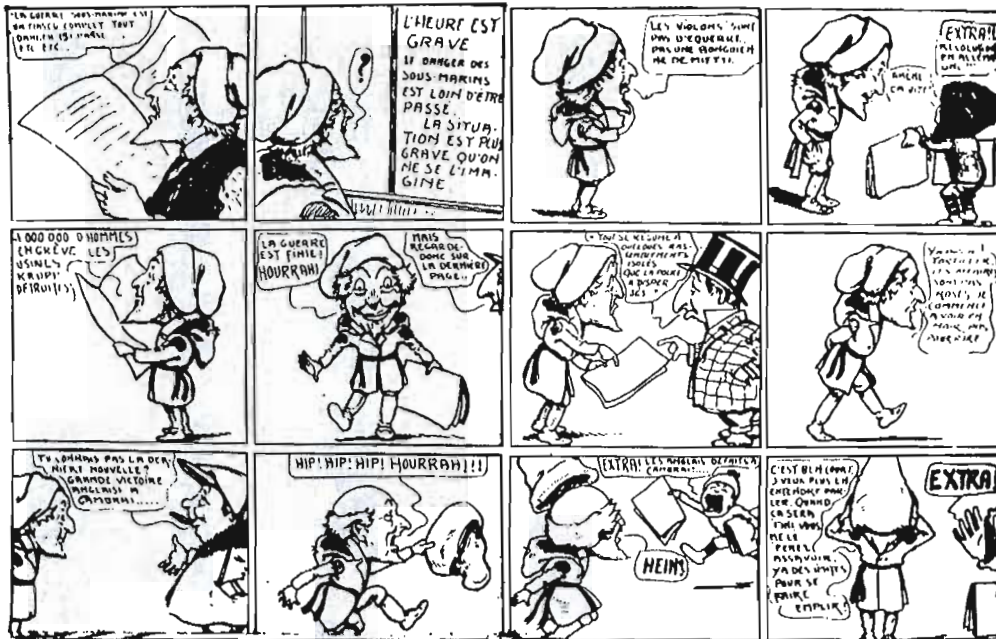


Figure 22 : Albéric Bourgeois

### 3.2.2 La bande dessinée dans les quotidiens (1900-1910)

Tout comme aux États-Unis, la bande dessinée québécoise va connaître un très grand développement dans les quotidiens dans la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, selon la recension opérée par Jean Veronneau pour la revue *Stratégies* en 1976, *La Presse* et *La Patrie* auraient, à eux seuls, publié, près de 800 planches de bandes dessinées réalisées par des auteurs québécois entre les années 1904 et 1910<sup>17</sup>. Par la suite, la concurrence américaine allait faire mal à la production locale

<sup>17</sup> Jean Veronneau (1976), page 59.

en occupant peu à peu toute la place dans les quotidiens. Ainsi, comme le note Mira Falardeau

De 1910 à 1940, un raz de marée va bouleverser le paysage de la presse illustrée. Les *syndicates* américains inondent le marché. Au Québec, pas moins de 300 *comics* vont entrer dans nos quotidiens. Une telle vague de fond est possible grâce à une organisation financière innovatrice : les *syndicates* vendent des œuvres d'une grande qualité à une multitude de journaux, pour des prix dérisoires. En effet, la seule vente des *comics* à une centaine ou plus de journaux américains suffit amplement à couvrir tous les frais de production. Quand la BD est exportée des États-Unis, elle peut donc être vendue à très bas prix. Les dessinateurs des autres pays ne peuvent jamais concurrencer ces tarifs réduits<sup>18</sup>.

Par la suite, *La Presse* publiera une bande québécoise pendant quelques jours en 1915, quelques semaines en 1922, puis il faudra attendre 1973 avant qu'elle ne récidive<sup>19</sup>.

Il faut comprendre que les journaux de cette époque, au début du XX<sup>e</sup> siècle, vivent une grande période de bouleversement et font tout ce qui est en leur pouvoir pour attirer de nouveaux lecteurs, imitant en cela les deux grands journaux new yorkais, le *New York World* de Joseph Pulitzer et le *New York morning journal* de William Randolph Hearst. Ces derniers se livrent une lutte sans merci pour l'augmentation de leur lectorat, utilisant pour cela des « articles à sensations, rubriques sportives, ouvrières et féminines, manchettes tape-à-l'œil, nombreuses illustrations et photographies, suppléments dominicaux, pages en couleurs et bandes dessinées<sup>20</sup>. »

La raison en est bien simple. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les journaux connaissent une mutation importante en devenant de plus en plus des journaux d'information et

---

<sup>18</sup> Mira Falardeau (1994) page 32.

<sup>19</sup> « L'éducation de Pierrot » de Max, du 22 au 28 décembre 1915; « Benoni » de J. Avila Boisvert en 1922-1923; « Les microbes » de Michel Tassé, 1973 (Jacques Samson, 1991). En 2007, suite à une entente avec la maison d'édition La Pastèque, une page entière de bande dessinée québécoise a été présentée durant quelques mois.

<sup>20</sup> Michel Viau, *MensuHell*, no 47, octobre 2003, page 11.

non plus, comme ce fut souvent le cas au siècle précédent, des journaux d'opinion et de combats à la solde de partis politiques. Or, se faisant, ces journaux se doivent d'augmenter leur lectorat afin d'augmenter également leurs sources de financement provenant de revenus publicitaires puisqu'ils perdent peu à peu le soutien financier des différentes factions politiques auxquelles ils étaient auparavant associés. Et comme le souligne Michel Viau, les compagnies prêtes à investir de l'argent en publicité ne sont pas friandes des polémiques et la presse d'opinion va disparaître peu à peu<sup>21</sup>.

### 3.2.3 La question de l'origine

En consultant les différents ouvrages et les différents articles sur le sujet, nous avons parfois l'impression d'avancer dans le brouillard lorsque vient le temps de déterminer ce qui serait la première bande dessinée québécoise. En effet, nous retrouvons non seulement des titres différents, mais de plus les théoriciens ne semblent pas s'entendre sur ce qui constitue une bande dessinée. Nous venons de le voir avec Mira Falardeau qui écarte toute œuvre ne faisant pas usage de phylactère. Il y a donc la première bande dessinée québécoise muette, la première bande dessinée québécoise à faire usage du ballon, la première bande dessinée publiée dans les quotidiens, la première bande dessinée publiée en revue, etc. On a parfois l'impression d'en perdre son latin.

En débroussaillant tout cela, nous pouvons affirmer quelques faits. Certaines bandes dessinées ont été publiées dès le dix-neuvième siècle. Michel Viau en a relevé une dans *Le Monde illustré*, le 5 mars 1887. Intitulé « Premier voyage de Monsieur Glissentavers en Canada : une partie de glissoire », il s'agit d'une bande dessinée légendée. Mais il n'est pas possible d'identifier l'auteur et il est possible que cette bande soit l'œuvre d'un illustrateur français.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*

Notre propre recherche nous a permis de mettre la main sur un document antérieur d'une vingtaine d'année. Dans *Le perroquet* du 24 juin 1865, nous retrouvons une planche entière intitulée « Ils ont voulu voir la fête St-Jean-Baptiste » (Fig. 23). Ce récit est composé de cinq images en ombres chinoises accompagnées d'un texte autographié en bas de chaque bande. La première bande est scindée en deux images, alors que les trois images suivantes occupent chacune une bande. Nous y suivons deux familles de Lachine et de Longueuil qui vont toutes deux se retrouver à Montréal pour la Saint-Jean-Baptiste. Les jeunes dansent « un quadrille endiablé » pendant qu'on discute de la guerre américaine et que les deux « papas » se livrent à un cinquante-septième « Santé ». Et tous de rentrer chez eux à 3 heure du matin sous l'œil inquiet du jeune Paul qui constate qu'ils « ont complètement perdu leur chemin » et qu'il se demande « Comment tout cela finira-t-il? ».

Cette planche est signée « Moreau », possiblement « E. M. Moreau ». Nous ne sommes pas parvenus à identifier ce graveur. Il est possible que cette planche ait été réalisée en France et que le texte ait été adapté pour le Québec. Seuls les noms des villes, Lachine, Longueuil et Montréal, permettent de situer cette histoire au Québec. Un immense travail sur la bande dessinée dans les journaux du XIX<sup>e</sup> siècle demeure à réaliser.

Le 21 avril 1900, toujours dans *Le Monde illustré*, nous retrouvons une seconde bande dessinée légendée portant le titre de « Pas le temps ». Elle est signée A. Lemoy, mais selon Michel Viau il s'agit probablement d'un illustrateur d'origine française. Jacques Samson et Mira Falardeau identifient « Petit chien sauvage et savant » signée Morissette comme étant la première bande dessinée québécoise connue, bien que l'auteur ne fasse pas usage de phylactère, mais elle trouve grâce aux yeux de la théoricienne puisqu'il n'y a pas de texte placé sous l'image. Cette bande est parue dans *Le Canard*, le 18 août 1900 (Fig. 24).









Figure 24 : Morisette

Quant à son entrée dans la presse quotidienne, il faut attendre la fin de l'année 1902 pour la publication de la première bande dessinée québécoise, donc six années après le *Yellow kid* de Richard Outcault aux États-Unis. Il s'agit de « Pour un dîner de Noël » de Raoul Barré (Thibault, Samson et Viau), publié en décembre 1902 dans *La Patrie* (Fig. 25). Mira Falardeau quant à elle ne mentionne pas cette œuvre de Raoul Barré dans ses deux ouvrages sur la bande dessinée au Québec. Cela, pour la simple raison, que cette bande de Raoul Barré est muette et, comme nous l'avons vu dans le chapitre 3, la définition de la bande dessinée telle que défendue par Mira Falardeau doit comporter « [des] héros et héroïnes se parla[nt] avec des bulles<sup>22</sup> », bien que la bande dessinée de Morisette, elle, soit mentionnée.

<sup>22</sup> Mira Falardeau (2008), page 10.



Figure 25 : Raoul Barré (extrait)

La première bande dessinée à faire usage du ballon dans les quotidiens revient à « Timothé » d'Albéric Bourgeois publié le 30 janvier 1904 dans *La Patrie* (Viau et Falardeau) (Fig. 26). Même s'il a créé plusieurs séries, sous son nom ou sous le pseudonyme de Marius, Albéric Bourgeois est aujourd'hui surtout associé à la reprise de la « Famille Citrouillard » et à celle des « Aventures de Ladébauche » reprenant le personnage créé par Hector Berthelot. Gilles Thibault et Jacques Samson présentaient quant à eux, « Pourquoi il n'y a pas de canard au dîner », qui porte la signature d'Auguste Charbonnier comme la première bande dessinée à faire usage du ballon. Mais cette histoire a été publiée dans *La Presse*, le 20 février 1904, soit presque un mois après la bande de Bourgeois (fig. 27).

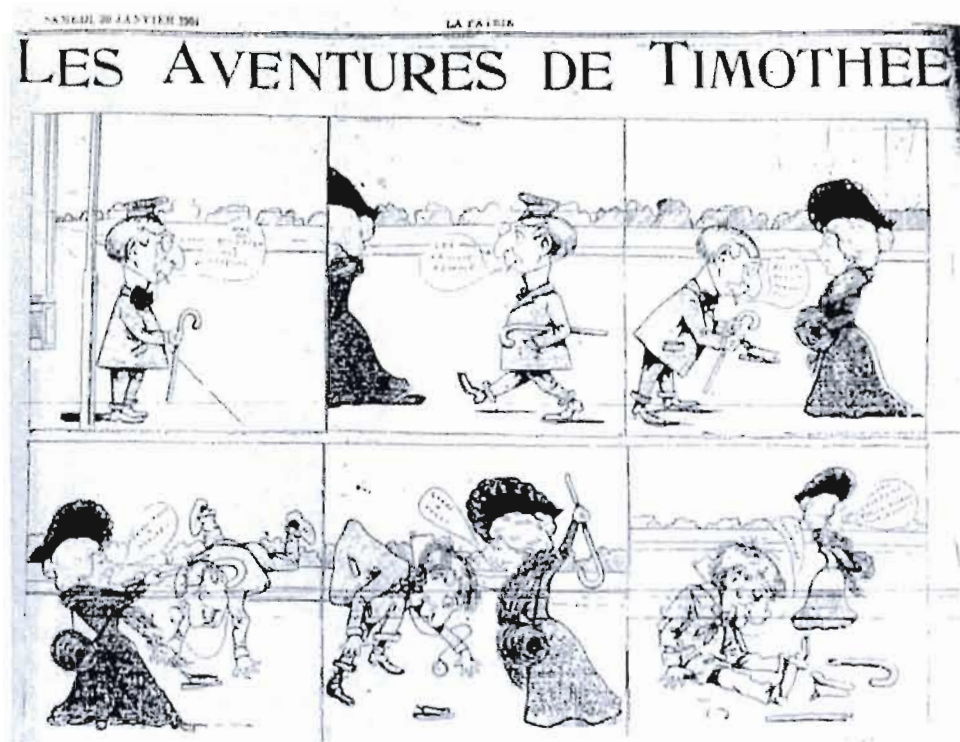


Figure 26. Albéric Bourgeois



Figure 27 : Auguste Charbonnier (extrait)

C'est donc à *Timothé* que revient l'honneur d'être le premier personnage de bande dessinée québécoise de langue française. Comme l'a si bien démontré Mira Falardeau dans son article<sup>23</sup>, il faut attendre 1925 et la publication des aventures de *Zig et Puce* d'Alain Saint-Ogan pour que la France se mette à l'heure du phylactère.

*Timothé*, c'est l'éternel fiancé de Sophronie, toujours éconduit et éprouvant de nombreuses difficultés à se faire accepter par sa belle-mère qui le traite « d'anarchiste, de franc-maçon, de prohibitionniste et de *jeteux de sorts*<sup>24</sup> ». Et tout comme *Les Pieds nickelés* de Forton en France, il a souvent maille à partir avec les forces de l'ordre. Un premier personnage donc, qui est loin du gamin espiègle dont la prolifération en ces premières années du XX<sup>e</sup> siècle va longtemps associer la bande dessinée à une littérature pour enfants.

### 3.2.4 La Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal

Entre 1919 et 1923, sous le titre générique des *Contes historiques*, la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal a publié trente-quatre récits d'une planche. Le terme conte doit ici être entendu sous son premier sens qui est, selon le Petit Robert: « Récit de fait réel » et non pas celui, d'usage courant, de « Récit merveilleux » ou de « Contes de fées ». Ces contes se présentent sous forme d'images d'Épinal et racontent, en douze dessins légendés ou moins, les exploits d'un personnage canadien-français ou d'un événement ayant marqué l'histoire de la colonie. Vingt-huit de ces récits, sur trente-quatre, ont comme théâtre des exploits, le Régime français. Nous pouvons regrouper ceux-ci sous quatre catégories. Ce sont des découvreurs et des fondateurs (Jacques Cartier et Champlain); des colons (Louis Hébert et Guillaume Couillard); des religieux et religieuses (Brébeuf et Marie de l'Incarnation); ou des gens qui se sont illustrés par des faits d'armes (Dollard des

---

<sup>23</sup> Mira Falardeau (2000).

<sup>24</sup> Michel Viau, *MensuHell*, #47, page 13.



Ormeaux et Lambert Closse<sup>25</sup>). Quant aux événements racontés, ce sont: le siège de Québec par Phipps en 1690; la déportation des Acadiens en 1755; et la guerre de sept ans, c'est-à-dire la Conquête. Trois de ces récits se déroulent sous le Régime anglais. Ce sont: Papineau; Salaberry, vainqueur des Américains à Châteauguay en 1812; et Joseph Masson, le premier millionnaire canadien-français, décédé en 1847. Un seul chevauche le XX<sup>e</sup> siècle, c'est le récit de la vie de Monseigneur Langevin, sous-titré « L'archevêque patriote », qui est décédé en 1915. À cela s'ajoute un double conte racontant la découverte du Nouveau Monde. C'est donc le XVII<sup>e</sup> siècle qui nous est avant tout dépeint (Fig. 28).

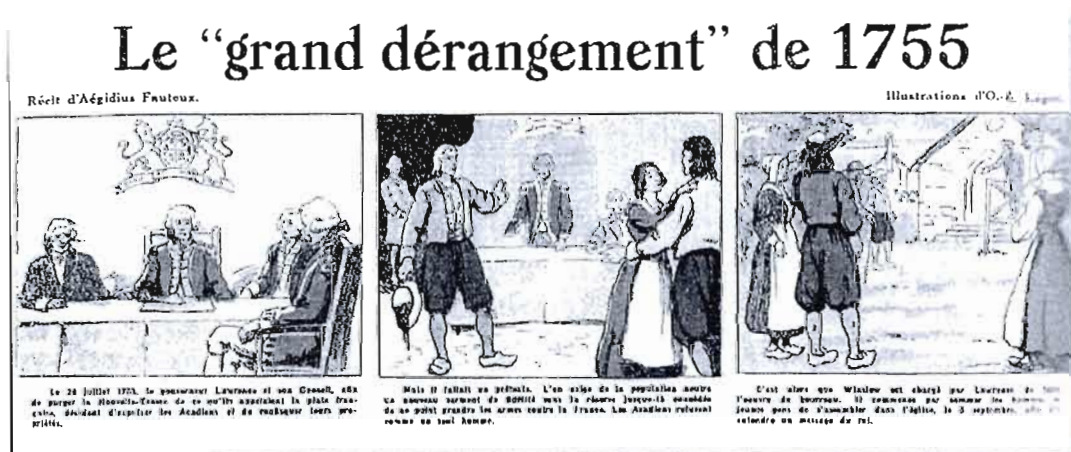


Figure 28, O.-A. Léger (extrait)

Si, dans deux ouvrages, on énumère quelques uns des dessinateurs<sup>26</sup>, on ne signale jamais les auteurs des récits. Or, ces textes ont été écrits par des gens qui occupaient une grande place dans la sphère intellectuelle de l'époque. Il s'agit, entre autres, de Lionel Groulx, de Laure Conan, de Thomas Chapais, d'Édouard-Zotique Massicotte, d'Ægidius Fauteux, de Marie-Claire Daveluy et du révérend père

<sup>25</sup> Seul l'intendant Jean Talon échappe à cette catégorisation.

<sup>26</sup> Mira Falardeau (1994), page 41 et Roland Francart (1994), page 48. Tous deux mentionnent les cinq mêmes dessinateurs. Michel Viau a déjà corrigé cette lacune. Michel Viau (1999).

Villeneuve qui allait devenir le Cardinal Villeneuve. Ce sont, pour la plupart, des historiens, membres du clergé ou très près de celui-ci. Les illustrations ne sont pas, non plus, l'œuvre de jeunes débutants. D'après les notices biographiques consultées, ils avaient tous commencé à produire dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ou, au plus tard, au début du XX<sup>e</sup><sup>27</sup>.

C'est donc la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal qui édite ces histoires en images. Cette société fut fondée en 1834 par Ludger Duvernay. C'était, à l'origine, une société qui organisait des banquets qui rassemblaient des patriotes de la région de Montréal le 24 juin. C'est lors du premier, en 1834, que la Saint-Jean-Baptiste fut consacrée fête nationale des Canadiens français. « Jean-Baptiste » était alors le surnom donné aux Canadiens français au même titre que « Patrick » désignait un Irlandais. Les troubles de 1837-38 mettent un terme à ces réunions. Ce n'est qu'en 1843, au retour d'exil de Duvernay qu'on allait l'ériger en société avec pour mission de défendre les intérêts des Canadiens français et d'accroître leur sentiment nationaliste. Pour cela, ils organisent chaque année le défilé de la Saint-Jean, remettent des prix dans une multitude de domaines et sont de tous les combats pour la défense de la langue française. En 1919, ils fêtaient donc leur quatre-vingt-cinquième anniversaire. La publication des *Contes historiques* fait partie de la mission dont s'est dotée la Société Saint-Jean-Baptiste.

On comprend alors qu'on ne tente pas avec ces contes de produire une œuvre artistique en tant que telle mais plutôt de fixer dans la tête des jeunes des pages de la mémoire collective telle que la conçoit la Société Saint-Jean-Baptiste. Victor Morin, alors président de la Société et signataire de quatre de ces contes en parle ainsi dans son ouvrage *Cent vingt-cinq ans d'œuvres sociales et économiques* : Ces contes étaient publiés « ...dans le but de graver dans la mémoire des enfants les beaux faits de l'histoire du Canada<sup>28</sup> ».

---

<sup>27</sup> David Karel (1992). Seule exception, le cas de Maurice Lebel. Il n'avait que vingt ans au moment de la réalisation des *Contes historiques*. Mais comme il fut l'élève de Jean-Baptiste Lagacé, illustrateur de trois *Contes*, nous supposons que c'est par l'entremise de ce dernier qu'il s'impliqua dans ce projet.

<sup>28</sup> Victor Morin (1959), page 49

Robert Rumilly, quant à lui, signale à plusieurs reprises le rôle de ces contes dans l'éducation du patriotisme des jeunes Canadiens français : « La Société poursuit ce que Victor Morin et Guy Vanier appellent l'éducation du patriotisme. Elle veut intéresser les enfants à l'histoire nationale, pour fournir une base à leur patriotisme<sup>29</sup> ». Plus loin: « C'est une des œuvres les plus utiles de notre Société, qui fait apprendre aux enfants, sans fatigue et d'une manière agréable, les faits les plus saillants de notre histoire<sup>30</sup> ». Et encore: « La procession traditionnelle contribuerait, comme les *Contes historiques* et les concours d'histoire, à cette éducation du patriotisme qui obsède Victor Morin, Guy Vanier et leurs collègues depuis toujours<sup>31</sup> ».

Ces contes ne sont pas, non plus, passés inaperçus. La Société Saint-Jean-Baptiste possédait les ressources pour les distribuer dans toutes les écoles de la province. Les chiffres que Robert Rumilly avance sont éloquentes à ce sujet. Ainsi, selon lui, il se serait écoulé 500 000 exemplaires de la première série (dix contes) et 500 000 exemplaires de la deuxième série (huit contes)<sup>32</sup>. Il nous a été impossible de confirmer ces chiffres par une autre source, mais nous pouvons du moins affirmer sans risque de se tromper, qu'ils furent distribués à une très grande échelle.

### 3.2.5 Les années 1930

Durant la décennie des années 1930, la bande dessinée québécoise est très peu présente. *L'Oiseau bleu*, revue pour les jeunes éditée par la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal publie des récits illustrés ainsi que certains des Contes historiques. Mais si en France nous assistons à une prolifération de journaux illustrés suite au succès rapide qu'a connu *Le Journal de Mickey*, et qu'aux États-

---

<sup>29</sup> Robert Rumilly (1975), page 288.

<sup>30</sup> *Ibid.*, page 299.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pages 309-310.

<sup>32</sup> *Ibid.*, page 294.

Unis s'installe, et pour longtemps, l'industrie du *comic-book* et du super-héros<sup>33</sup>, le Québec n'emboîte pas le pas de cette presse spécialisée.

La bande dessinée québécoise n'est alors présente que dans les quotidiens et les hebdomadaires. Dans un article publié en 1982, Yves Lacroix a recensé les bandes dessinées publiées dans cinq journaux entre 1930 et 1950<sup>34</sup>. Il a dénombré 301 bandes dessinées différentes. De ce lot, 16 titres seulement étaient réalisés par des auteurs québécois. Deux séries étaient l'œuvre d'auteurs canadiens-anglais, 27 étaient réalisés par des auteurs français et 256 par des Américains ou des Anglais. Nous constatons bien la faiblesse de la représentation locale au sein de ces quotidiens.

Lors de cette décennie, nous retrouvons dans certains journaux (*L'Action catholique*, *Le Devoir*, *Le Droit*), des adaptations de romans québécois en bande dessinée. Ces récits se retrouvent sous formes d'images légendées. Tout comme *Les Contes historiques* de la Société Saint-Jean-Baptiste, le choix de ces récits répond à une volonté d'éducation nationale. Le premier de ces romans adaptés, et qui va connaître une publication en album en 1935, est *L'Appel de la race* de Lionel Groulx publié originellement en 1922 et qui dépeint les dangers des mariages mixtes. Il est illustré par Jules Paquette (Fig. 29). Les autres romans qui ont connu une deuxième vie en bande dessinée sont : *Au cap Blomidon*, toujours de Lionel Groulx, dessiné par James McIsaac<sup>35</sup>; *Jean Rivard*, par le même McIsaac; *Une de perdue, deux de trouvées* par Jules Paquette<sup>36</sup>; *La campagne canadienne*, autre réquisitoire contre les mariages mixtes, roman d'Adélard Dugré, illustré par Maurice Raymond; *La ferme des pins* d'après le roman éponyme d'Harry Bernard par Ernest Sénécal; *Les anciens Canadiens* dessiné par Jean-Maurice Massicotte; et *Pierre*

---

<sup>33</sup> Voir le chapitre 1.

<sup>34</sup> Il s'agit de *La Presse*, *La Patrie*, *L'Illustration*, *La Patrie du dimanche* et du *Petit journal*.

<sup>35</sup> Publié en journaux sous le titre : *La terre conquérante*.

<sup>36</sup> Ce roman de Georges Boucher de Boucherville a également connu une deuxième adaptation en bande dessinée sous la plume de Maurice Petitdidier (Fides, 1957).



*Radisson* d'après la biographie de Donatien Frémont, par le dessinateur Fleurimont Constantineau<sup>37</sup>.

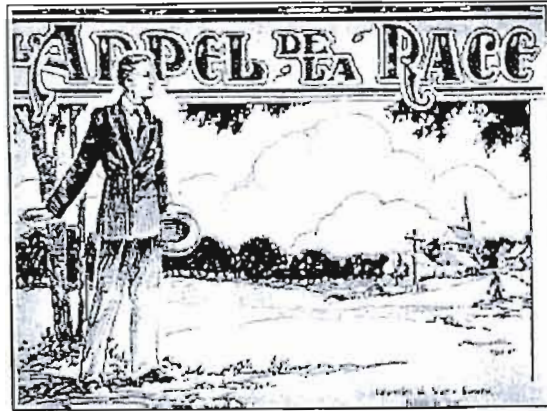


Figure 29 : Jules Paquette

Le seul autre album de bande dessinée paru durant cette décennie est le *Maroons in cartoons* de Tim Slatery édité par Duncan B. Munro en 1930. Il s'agit de 40 pages de dessins d'humour et de caricatures. Comme on le voit, cette décennie est bien pauvre en ce qui concerne la bande dessinée québécoise. Les choses allaient s'améliorer quelque peu lors de la décennie suivante.

### 3.2.6 Albert Chartier et les Vincent

Deux auteurs vont faire leur marque dans les années quarante; le premier en y faisant ses débuts et en perdurant jusque dans les années 1990 : Albert Chartier; la deuxième en publiant six albums durant la Seconde Guerre mondiale et en disparaissant par la suite du milieu de la bande dessinée : Odette Vincent-Fumet.

---

<sup>37</sup> D'après la recension effectuée par Michel Viau et publiés sur la page web de BDQuébec : <http://www.bdquebec.qc.ca/forum/detail.php?forumid=15&id=5376&page=1>. Page consultée le 18 décembre 2008.

Albert Chartier publie d'abord les aventures de *Bouboule* dans *La Patrie* sur des scénarios du journaliste René Boivin de 1935 à 1937 (Falardeau, 1994) ou de 1935 à 1938 (Samson, 1986) avant de s'exiler aux États-Unis de 1940 à 1942 où il travaille pour les firmes *Big Top Comic* et *Columbia Comic Corporation* (Samson, 1986). C'est en 1943 qu'il amorce, dans *Le Bulletin des agriculteurs*, la publication des aventures du personnage qui allait faire sa renommée : *Onésime* (Fig. 30). À raison d'une planche par mois, Onésime va traverser intact toutes les époques subséquentes de la bande dessinée québécoise dans un support qui n'est pas dédié à la bande dessinée et qui demeure quelque peu méconnu dans les centres urbains. Il n'empêche que sa renommée sera très grande et qu'il aura l'honneur de connaître, dans les années 1970, la consécration par la réédition de ses œuvres en albums par les éditions de l'Aurore (1974 et 1975).



Figure 30 : Albert Chartier (extrait)

Odette Fumet est originaire de France et s'installe au Québec après son mariage avec l'illustrateur Rodolphe Vincent. Elle va publier trois albums des aventures de Pluck chez Beauchemin en 1942 et trois adaptations de romans français chez A.B. en 1943 : *Jacqueline de Richelieu - La fille du brouillard* (roman de Walter Scott); ainsi que *Jacques Grinedal* (Fig. 31) et *La Toison d'or* (romans d'Amédée Achard).

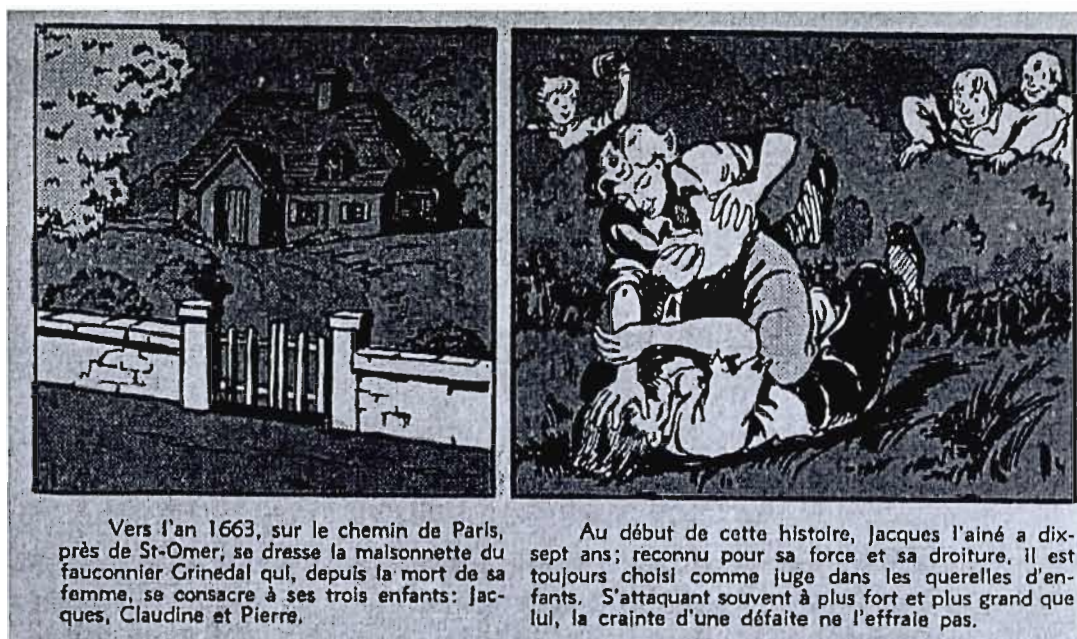


Figure 31 : Odette Vincent

En compagnie de son mari, elle va également publier de façon sporadique dans les pages du *Soleil*, du *Droit* et de *La Patrie*. Avec la fin de la Seconde Guerre mondiale et le retour en force des *syndicates*, leurs signatures vont disparaître des quotidiens. Si Albert Chartier demeure relativement connu lors du « Printemps », la réédition des aventures d'*Onésime* en albums en faisant foi, Odette Fumet-Vincent, elle, a sombré dans un relatif oubli. Ainsi, Jacques Samson, dans son *Mémoire sur la situation de la bande dessinée au Québec* publié en 1986, parle des Vincent comme de deux frères et non comme d'un couple. Les œuvres d'Odette et de Rodolphe Vincent demeurent dans l'anonymat, ces deux auteurs n'étant cités que pour démontrer l'impossibilité pour les auteurs québécois de concurrencer les *syndicates* américains. Ainsi, sous la plume de Gilles Thibeault, nous pouvons lire dans son historique de la bande dessinée québécoise avant le « Printemps » que

Après la guerre, les Américains se remirent à la tâche et, peu de temps après, tous les comics canadiens disparurent les uns après les autres, étouffés par une trop grande concurrence. Il faut citer ici le cas des Vincent, couple de jeunes dessinateurs qui publiait en 1944, dans *Le Soleil*, *Le Droit* et *La Patrie*, des Bds (sic) de très bonnes qualités ; ils se

sont fait remercier de leurs services sous la pression des syndicats (sic) américains. Ces deux dessinateurs qui avaient fondé les Éditions Vincent commençaient sans doute à prendre trop de place dans les journaux québécois (sic). Ceci est un exemple écoeurant de talents qui furent étouffés par des journaux supposément québécois (sic); ceux-ci préfèrent encore aujourd'hui acheter du matériel américain à bon marché<sup>38</sup>.

Et chez Jacques Samson :

À partir de 1944, les frères Vincent (sic) publient pendant quelques années des BD dans divers journaux comme LE SOLEIL, LE DROIT, LA PATRIE, L'ACTION CATHOLIQUE et L'ÉVANGÉLINE. On sait peu de choses de ces auteurs – qui ont également été éditeurs de BD- sinon qu'ils ont été constamment en butte aux *syndicates* américains qui ont finalement eu raison de leurs velléités éditoriales<sup>39</sup>.

Quant à Mira Falardeau, elle ne les mentionne même pas dans son ouvrage sur l'histoire de la bande dessinée au Québec. Nous avons ici un aperçu des difficultés de mémoire et de tradition que connaît la bande dessinée québécoise.

### 3.2.7 La bande dessinée d'obédience catholique

L'année 1943 est donc une année fertile pour la bande dessinée québécoise. Odette Vincent publie trois albums, les aventures d'*Onésime* d'Albert Chartier s'installent pour longtemps dans les pages du *Bulletin des agriculteurs* et le premier numéro de *François* voit le jour. Si Odette Vincent va quitter très rapidement le milieu de la bande dessinée et qu'Albert Chartier va poursuivre sa carrière durant plusieurs décennies en marge de ce milieu, *François* et, à sa suite, les éditions Fides, va monopoliser ce même milieu durant plus de vingt ans.

*François*, sous-titré « En chantant va son chemin tout droit », est d'abord publié sous l'égide de la Centrale de la jeunesse étudiante catholique avant de rejoindre le giron de Fides. Il fait suite aux publications *JEC* et *JEC des jeunes* dont il poursuit

---

<sup>38</sup> Gilles Thibaut (1975), page 46.

<sup>39</sup> Jacques Samson (1986), page 14.

d'ailleurs la numérotation. Si dans les années 1940, cette revue ne publie que des auteurs québécois (Julien Hébert et Jean-Paul Ladouceur), elle ne publiera à partir de la fin des années 1940 que des traductions de bandes dessinées américaines avant de rouvrir ses portes à la production locale en 1957 avec un mélange de bandes dessinées québécoises, françaises (Bayard) et américaines (*Classics illustrated*). Le dernier numéro de *François* (volume XXX, numéro 3) est publié en novembre 1964<sup>40</sup>.

La Jeunesse étudiante catholique (JEC) était un groupe d'action catholique permettant aux laïcs de participer à l'action sociale de l'Église. La JEC et d'autres mouvements similaires ont compté parmi leurs rangs des jeunes qui allaient par la suite occuper le paysage politique du Québec et du Canada : Pierre-Elliott Trudeau, Jean Marchand, Gérard Pelletier, Marc Lalonde, Jeanne Sauvé, Solange Chaput-Rolland, Claude Ryan, Jean Chrétien et Jacques Parizeau, notamment. *François* n'est pas directement publié par la JEC, mais ses deux membres fondateurs, Alec Pelletier et Pauline Lamy, y étaient très impliqués.

S'adressant aux jeunes de 6 à 14 ans, *François* aurait connu des premiers tirages de 175 000 exemplaires.

Les éditions Fides ont été fondées en 1937 par le jeune Paul-Aimé Martin qui rédigeait des fiches de lecture à l'usage des jeunes étudiants. En 1944, les éditions Fides publient le premier numéro de la revue *Hérauts* qui proposait des traductions de bandes dessinées américaines publiées par la firme *Timeless Topix* de Minneapolis. Cette maison américaine avait intégré le milieu de la bande dessinée en 1942 en proposant des récits édifiants et catholiques sous forme de *comic books* pour contrer la mauvaise influence que les récits de super-héros (nés à partir de 1938) pouvaient avoir sur la jeunesse. En 1947, Fides va fusionner sa revue avec cinq congrégations religieuses et fera ainsi son entrée dans les écoles et les collèges.

---

<sup>40</sup> Le premier numéro de janvier 1943 portait le numéro Volume IX, numéro 1.



Le premier numéro de *Hérauts* d'avril 1944, aurait été tiré à 100 000 exemplaires<sup>41</sup>. Par la suite, la revue aurait connu des tirages moyens de 84 000 exemplaires, douze fois par année avant de publier son dernier titre en 1965 à 24 800 exemplaires<sup>42</sup>.

Ce n'est qu'en 1953<sup>43</sup> que *Hérauts* ouvre ses pages à des dessinateurs québécois : Jacques Gagnier et Gabriel de Beney vont tous deux collaborer à cette revue. Mais c'est à Maurice Petididier, illustrateur d'origine française qu'ils vont surtout faire appel (Fig. 32). Sur les 36 albums de bandes dessinées publiés au Québec durant les années 1950, Maurice Petididier en a signé 26<sup>44</sup>. Cet auteur est retourné en France au début des années 1960.



Figure 32 : Maurice Petididier

<sup>41</sup> Michel Viau (1999), page 8.

<sup>42</sup> Mira Falardeau (1994), page 40.

<sup>43</sup> C'est en 1953 que paraît le premier album de Maurice Petididier chez Fides : *La Madone des Canadiens : Notre-Dame du Cap, Reine du T. S. Rosaire*. Il faut donc corriger les affirmations de Mira Falardeau (1994, page 40) et Jacques Samson (1986, page 15) qui situent tous deux l'arrivée de Petididier chez Fides en 1957.

<sup>44</sup> Voir à ce sujet l'Annexe A.

### 3.2.8 Œuvres diverses

Trois albums de bandes dessinées publiés avant le « Printemps » de la bande dessinée québécoise résistent à toute classification et font véritablement figure d'o.v.n.i. dans le ciel de la bande dessinée québécoise : *Les deux petits nains* de Paulin Lessard (1948) ainsi que *La Coupe Stanley mystère* (1962) et *Le captif dorloté* (1968), tous deux de Pierre Peyskens.

Selon Mira Falardeau<sup>45</sup>, Paulin Lessard aurait eu 16 ans lorsqu'il a commencé à publier son histoire dans *Le Progrès de Saguenay* en 1946 (Fig. 33). Ce récit, publié par la suite en album en 1948, comprend plus d'une centaine de pages. Dans un style naïf, en noir et blanc, mais dont la facture ressemble à la bande dessinée d'aventure américaine, ce récit constitue le seul exemple d'une incursion dans le fantastique et la science-fiction pour la bande dessinée québécoise avant les années 1970. L'auteur est par la suite disparu du paysage de la bande dessinée au Québec<sup>46</sup>.



Figure 33 : Paulin Lessard

<sup>45</sup> Mira Falardeau (2008), page 46.

<sup>46</sup> On peut consulter l'intégralité de cet ouvrage sur le site de Bibliothèque et Archives Canada : <http://www.collectionscanada.gc.ca/comics/027002-110.01-f.php?q1=fr-01&sk=1&PHPSESSID=aa61cv6ftmtogjkvq57irv7ih0>

Dans les années 1960, alors que les éditions Fides connaissent leurs derniers jours comme éditeurs de bande dessinée, il ne sera publié que 7 albums. Deux de ceux-ci sont l'œuvre d'un illustrateur qui disparaîtra du paysage au moment du « Printemps » : Pierre Peyskens (Fig. 34). Ces deux albums sont publiés à compte d'auteur et s'inscrivent dans la veine du récit d'aventure pour jeune public.

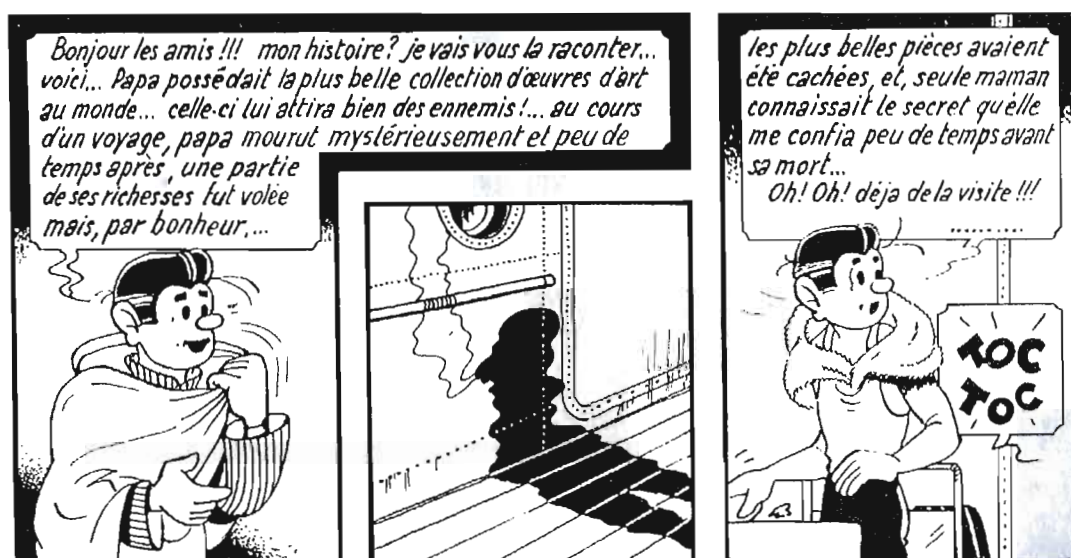


Figure 34. Pierre Peyskens

L'histoire de la bande dessinée demeure encore à écrire et certains auteurs qui ont produit de nombreuses planches à différentes époques sont, par la suite, tombés dans l'oubli. Mentionnons ici, à titre d'exemple, Roberto Wilson qui publia une bande dessinée intitulée *La caverne au trésor* dans différents hebdomadaires québécois entre 1953 et 1955 ainsi que *Les aventures de Robert et Roland* dans *L'Action catholique* de 1956 à 1965. Mais combien d'autres auteurs, qui ont réalisés de nombreuses histoires, attendent encore que l'on se souvienne d'eux<sup>47</sup> ?

<sup>47</sup> Roberto Wilson a été absent de l'histoire de la bande dessinée québécoise durant plusieurs décennies, situation qu'il déplorait dans une lettre personnelle envoyée à l'un de ses confrères en 1985 et dont nous reproduisons la première page à l'Annexe D.



### 3.2.9 Censure et législation

Tout comme en France et aux États-Unis, la question de la mauvaise influence des bandes dessinées sur un public de jeunes adolescents a soulevé certains débats au Canada, mais de façon beaucoup plus discrètes qu'aux États-Unis et les résultats législatifs ont été beaucoup moins contraignants qu'en France.

L'ouvrage de Gérard Tessier, *Face à l'imprimé obscène*, s'apparente au livre de l'Abbé Bethléem en France, *Romans à lire et romans à proscrire*. Tout comme ce dernier, il publie une liste des différents titres de revues que l'on retrouve en kiosque au Québec afin que les parents qui achètent ces revues soient bien conscients des dangers auxquels ils exposent leurs enfants. Gérard Tessier veut donc guider les jeunes vers de saines lectures. Ce qui était le cas également de l'abbé Martin, fondateur de Fides. Cette maison d'édition, qui a joué un grand rôle dans l'histoire de la bande dessinée au Québec émanait des premières productions de ce prêtre qui s'intitulait *Mes fiches* et qui, là encore, servait d'ouvrage de référence pour les jeunes lecteurs. Le rôle de ce livre est clairement indiqué dans la préface signée par le prêtre Jean Saint-Louis : « L'auteur a voulu en offrant au public les résultats de son enquête, indiquer où est le bien et noter où se trouve le mal<sup>48</sup>. »

Dans ce livre, nous ne serons pas étonnés de retrouver la majorité des revues de bandes dessinées nées en France dans les années 1930 dans la rubrique « Périodiques de langue française indésirables. ». Une deuxième catégorie regroupe tous les « *Comics* à proscrire » dans laquelle nous retrouvons plus de 280 titres de *comic books*, tous de langue anglaise. Enfin, c'est plus de 330 titres qui se retrouvent dans la catégorie « *Comics* à déconseiller ou à ne pas recommander ». Si cela fait sourire aujourd'hui de retrouver des titres tels *Tarzan* ou les revues de Walt Disney dans ces catégories, cela nous permet au moins, aujourd'hui, de nous rendre compte de l'impressionnant nombre de titres qui étaient alors offerts aux enfants au début des années 1950.

---

<sup>48</sup> Gérard Tessier (1955), page 8.

Pour ce qui est des ouvrages conseillés, très peu de revues de bandes dessinées trouvent grâce aux yeux du censeur. Notons tout de même des périodiques tels *Âmes vaillantes* et *Cœurs Vaillants*, tous deux de France chez l'éditeur Fleurus et insérés dans la catégorie « Officiellement catholique et de diffusion générale », catégorie dans laquelle se retrouve également le périodique québécois *Hérauts* des éditions Fides. *François* se retrouve dans la section « Officiellement catholiques et organes de mouvements et œuvres catholiques ». Les deux grands titres franco-belges de l'époque, *Spirou* et *Tintin*, se retrouvent, quant à eux, dans la section « Illustrés de bonne tenue, distrayants, mais parfois d'inégale valeur ».

Au niveau législatif il faut se tourner vers le Canada qui, le 5 décembre 1949 adopte l'Amendement Fulton. Ce dernier est absent de toutes les histoires de la bande dessinée québécoise. Pour en connaître l'historique et les applications, il faut consulter les écrits du théoricien français Jean-Paul Gabillet qui a travaillé sur les *comic books* américains et qui s'est penché, à titre comparatif, sur ce qui s'est fait au Canada, notamment dans les Actes du colloque consacré à la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse en France et qui furent publiés sous le titre *On tue à chaque page* en 1999.

Edmund Davie Fulton est député conservateur de Kamloops en Colombie-Britannique et il se penche sur les *comic books* dès 1947 suite à une demande d'une association de parents d'élèves de sa circonscription. Un premier amendement est rejeté en juin 1948, mais il revient à l'actualité après que deux adolescents de Dawson Creek, âgés de 11 et 13 ans et grands lecteurs de *comic books* eurent abattu un fermier en novembre 1948. Ce fait divers canadien est également relevé lors de la croisade du docteur Wertham aux États-Unis. Or, selon Gabillet

Ce crime eut à l'époque un retentissement considérable, au point que la lutte contre les *crime comics* devint un des arguments de campagne des conservateurs contre les libéraux du premier ministre Louis Saint-Laurent pendant la campagne électorale fédérale de l'été 1949. Quand, le 28 septembre, Fulton renouvela sa proposition sous la

forme d'un amendement au Code criminel, celle-ci fut soutenue par le gouvernement et finalement adoptée le 5 décembre 1949<sup>49</sup>.

Dans les faits, cette législation fut rarement appliquée. Gabillet en note deux, en Alberta où l'incriminé fut acquitté en 1951 et, un peu plus tard, un détaillant manitobain dut payer une amende de 5 dollars. Mais cet amendement, outre sa volonté de protéger la jeunesse, avait réellement pour but de défendre les intérêts nationaux face à la concurrence américaine. Comme le résume Jean-Paul Gabillet

La campagne canadienne contre les *comics* relevait d'une préoccupation publique focalisée sur la délinquance juvénile, mais ce n'était pas le fond du problème. En fait, il importe de la replacer dans le contexte de l'antiaméricanisme qui présidait alors à la construction d'une infrastructure culturelle nationale. Le Canada de l'immédiat après-guerre était un pays tiraillé entre les angoisses collectives inhérentes à la guerre froide commerçante, la prospérité économique favorisée par le voisinage des États-Unis, mais également l'incapacité à affirmer une identité culturelle à destination de ses propres citoyens. [...] Comme l'a résumé Bart Beaty, l'amendement Fulton trouva sa vraie cohérence «sur un arrière-plan historique d'intervention de l'État dans la sphère culturelle, intervention visant à la fois à encourager un nationalisme reposant sur les idéaux de la culture d'élite et à décourager l'importation et la diffusion de la culture de masse américaine sans prétentions intellectuelles<sup>50</sup>.

Autant avec l'amendement Fulton qu'avec le livre de Gérard Tessier, nous retrouvons donc une même volonté, par des moyens différents, de contrer la mauvaise littérature provenant en majeure partie de l'étranger.

### 3.2.10 Conclusion

Voilà donc sommairement le portrait de ce qu'était la bande dessinée au début des années soixante. Cette histoire de la bande dessinée que nous venons d'esquisser nous paraît d'autant primordiale que, selon Bourdieu : « [l]une des

---

<sup>49</sup> Jean-Paul Gabillet (2005), page 190.

<sup>50</sup> *Ibid.*, page 192. La citation de Bart Beaty est tirée de son article : « High Treason : Canadian Nationalism and the Regulation of American Crime Comic Books » publié dans *Essays on Canadian Writing*, n° 62, Automne 1997, pages 85-107.

manifestations majeures de l'autonomie d'un champ, c'est l'allusion à l'histoire interne du genre, sorte de clin d'œil à un lecteur capable de s'appropriier cette histoire des œuvres<sup>51</sup>. » Il nous faut donc être en mesure de détecter cette réflexivité, ce que nous sommes maintenant en mesure de faire.

---

<sup>51</sup> Pierre Bourdieu (1992), page 148.

## **CHAPITRE IV**

### **LE « PRINTEMPS » DE LA BANDE DESSINÉE QUÉBÉCOISE : UN INVENTAIRE**

C'est donc suite aux expériences du groupe du Chiendent que serait né ce « Printemps » de la bande dessinée québécoise, un tourbillon de publications faisant suite à un glacial hiver éditorial. Pour bien comprendre ce qu'a représenté ce « Printemps », il nous faut d'abord présenter les œuvres qui l'ont constitué. Car ce qui, avec le temps, est devenu une période mythique, demeure très peu connu des acteurs actuels du milieu. Qui peut se vanter aujourd'hui d'être capable d'en nommer les principaux acteurs et les œuvres les plus marquantes ? Il faut dire que, pour pouvoir lire ces livres, il faut fréquenter la Bibliothèque nationale ou fouiner dans les librairies de livres usagés.

Précisons d'emblée, par contre, que cette amnésie n'est pas seulement observable au Québec. Il semble même qu'elle soit inhérente à la bande dessinée :

Car l'absence d'un public généraliste, potentiellement curieux de formes nouvelles, serait assurément un handicap pour la bande dessinée actuelle. Et malheureusement, les éditeurs ne présentent pas aujourd'hui de collections patrimoniales qui permettraient aux lecteurs d'avoir accès à des œuvres importantes du passé, à la manière des collections de poche pour les romans. Cette lacune a pour conséquence une absence de références communes entre les différentes générations de lecteurs, un peu comme si l'amnésie était l'outil principal pour garantir la consommation<sup>1</sup>.

Nous retrouvons un même son de cloche chez Thierry Groensteen.

La conséquence de l'inaccessibilité de nombre d'œuvres parmi les plus importantes d'hier et d'avant-hier est une amnésie quasi généralisée. Le public est ignorant de l'histoire de la bande dessinée mais les journalistes dits spécialisés ne la connaissent guère mieux, les étudiants qui travaillent sur le sujet ne savent comment accéder au corpus et les jeunes dessinateurs aspirant à intégrer la profession n'ont d'autres références et d'autres modèles que les succès les plus récents, les créateurs à la mode. La bande dessinée ne peut ni s'enorgueillir ni se nourrir d'un passé pourtant prodigue en réalisations dignes de rester fameuses<sup>2</sup>.

À défaut de pouvoir lire les œuvres, regardons un peu plus en détail ce qu'était ce « Printemps ».

Pour bien comprendre l'impact de la production du « Printemps », il nous faut d'abord mettre en perspective le nombre de publications de ces années en rapport avec ce qui s'est publié auparavant. Le premier indice du tourbillon qu'a constitué ce « Printemps » s'observe avant tout par le grand nombre de livres et de revues qui ont vu le jour durant ces années.

---

<sup>1</sup> Paul Ernst (2007), page 86.

<sup>2</sup> Thierry Groensteen (2006), page 68.

#### 4.1 Les albums de bande dessinée au Québec

Voici un tableau qui montre, par période, le nombre d'albums publiés au Québec depuis le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup> :

Années	Nombre d'albums publiés
1879-1939	22
1940-1949	10
1950-1959	37
1960-1962	5
1963-1967	2
<b>Total</b>	<b>76</b>

Tableau 5 : Nombre d'albums publiés au Québec entre 1879 et 1967

Cela donne un total de 76 albums en 88 ans (une moyenne de 0,9 album par année). Or, de 1968 à 1975<sup>4</sup>, c'est 46 albums qui seront publiés, c'est-à-dire, plus que la moitié en 8 ans (pour une moyenne d'un peu moins de 6 albums par année). Cela est d'autant plus frappant qu'il n'y a eu que 7 albums publiés durant les années 1960 et 2 au cours des cinq années (0,4 albums par année) qui précèdent le « Printemps », ce que nous pouvons probablement qualifier d' « Hiver ».

---

<sup>3</sup> Les chiffres utilisés proviennent de la recension effectuée par Michel Viau dans son ouvrage publié en 1999. Nous avons rajouté certains documents découverts par nous lors de nos recherches à la Bibliothèque nationale. Mais ces chiffres n'ont rien d'absolu et ne représentent que nos connaissances en ce moment et sont susceptibles d'être modifiés au fil de recherches subséquentes.

<sup>4</sup> 1968 est l'année où sont publiées les premières bandes dessinées du groupe du Chiendent et 1975, la publication du numéro spécial de *La Barre du jour* portant un éclairage théorique sur toute la production du « Printemps ».

Le « Printemps » c'est donc, avant tout, une croissance du nombre d'albums publiés chaque année, surtout après 1972. Par la suite, il y aura une certaine stagnation<sup>5</sup>.

Années	Nombre d'albums publiés
1968	2
1969	0
1970	2
1971	2
1972	7
1973	9
1974	10
1975	14
<b>Total</b>	<b>46</b>

Tableau 6 : Nombre d'albums publiés au Québec entre 1968 et 1975

Si l'on regarde plus attentivement les 76 premiers albums publiés au Québec, nous constatons qu'un grand nombre de ces livres ne sont pas des bandes dessinées en tant que tel, des suites d'images faisant récit, mais des collections de caricatures ou de dessins d'humour. C'est le cas, notamment de 17 des 20 albums publiés entre 1879 et 1939. Au XIX<sup>e</sup> siècle, nous retrouvons les deux livres du caricaturiste Henri Julien, *Album drôlatique du journal Le Farceur (1879)* et *Songs of the By-town Coons* (publié en anglais entre 1898-1900). Dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle plusieurs ouvrages politiques sont ainsi publiés, tels les quatre albums *Laurier does things*, édités en 1904 lors d'élections fédérales, sans éditeur et de façon anonyme. Chacun de ces « livres » ne contient que huit pages, en anglais, de caricatures politiques. Certains recueils de caricatures sont d'ailleurs directement

---

<sup>5</sup> 12 albums publiés en 1976, 15 en 1977, 11 en 1978 et 13 en 1979. De ces 51 albums, 19 ont été publiés par les éditions Héritage (*Nic et Pic*, *Monsieur Tranquille*, etc.) dont 10 des 15 albums publiés en 1977.



issus du contexte politique de l'époque et répondent à des événements ponctuels, tels les élections ou, par exemple, la visite du Prince de Galles aux fêtes du 3e centenaire de la fondation de Québec.(Joseph Charlebois, 1908<sup>6</sup>).

Les seuls véritables albums de bandes dessinées de cette époque sont *Les Contes historiques de la Société Saint-Jean-Baptiste* (1921), et les adaptations de romans de l'Association catholique des Voyageurs de commerce de Trois-Rivières, tels *L'appel de la race* (1935) et *Au Cap Blomidon* (1935) de Lionel Groulx.

Sur les dix albums publiés entre 1940 et 1949, six sont l'œuvre d'Odette Vincent-Fumet et deux sont publiés en anglais chez un éditeur pédagogique (George Menendez Rea chez Educational projects). Les deux autres sont *La Plume au vent* de l'illustrateur Jacques Gagnier<sup>7</sup> et *Les deux petits nains* de Paulin Lessard, la première œuvre de science-fiction dans l'histoire de la bande dessinée québécoise.

Quant à la décennie des années cinquante qui semble la plus prolifique avec ses 36 albums, elle est l'affaire d'un seul homme. Maurice Petididier en signe à lui seul 26, dont 23 entre 1957 et 1959. Tous ces albums sont parus chez Fides l'éditeur des revues *François* et *Hérauts* auxquels Petididier collabore.

On le voit, la bande dessinée québécoise n'a jamais véritablement réussi au fil de ces années à se développer en tant que réelle industrie, trop peu d'albums ayant vu le jour. Fides a bien eu une situation de monopole durant près de vingt ans, mais

---

6 Pierre Dupras fera la même chose en 1967 avec la visite de Charles de Gaulle.

7 L'un des rares auteurs québécois à avoir connu la reconnaissance par la réédition de ces œuvres avec Albert Chartier et le duo Godbout/Fournier. *Retour de vacances* a été publié en 2002 aux éditions de la Pastèque.

peut-être en raison de l'absence d'une concurrence, n'a jamais tenté d'innover en bande dessinée<sup>8</sup>. Sa concurrence provenait essentiellement de l'étranger.

Nous détenons peu de chiffres à ce sujet. Mais nous savons, grâce à l'ouvrage de Gérard Tessier, *Face à l'imprimé obscène*, publié en 1955, que les *comics* américains se retrouvent en très grand nombre au Canada. Dans les deux sections « *Comics* à proscrire » et « *Comics* à déconseiller », l'auteur relève plus de 600 titres différents. Tous ces titres sont en anglais. Plusieurs titres franco-belge se retrouvent aussi dans les rubriques de la section « Ce qu'on devrait lire » : *Ames vaillantes*, *Bayard*, *Bernadette*, *Cœurs vaillants*, *Fripounet et Marisette*, *Benjamin*, *Coq Hardi*, *Line*, *Lisette*, *Pierrot*, *La Semaine de Suzette*, *Fillette*, *Hurrah*, *L'Invincible*, *Le Journal de Mickey*, *Junior*, *Kim*, *Spirou* et *Tintin*. Voilà beaucoup de titres sur le marché pour concurrencer les seuls *François*, *Claire*, et *Hérauts*. Et lorsque débute le « Printemps », nous pouvons lire dans *Québec-Presse* en 1971

[...] l'expression par la bande dessinée au Québec reste d'une utilisation très marginale. Pourtant il se lit au Québec une quantité inimaginable de bandes dessinées. Elles sont toutes de production étrangère. Les étalages des kiosques à journaux sont envahis par les « comics books » américains (...) Et « *Pilote* » vend environ 24 000 exemplaires par mois au Québec<sup>9</sup>.

Les éditions Fides ont donc développé une bande dessinée très sage s'adressant à de jeunes enfants, profitant même du système d'éducation pour pénétrer assez fortement dans les institutions scolaires. Jacques Samson fait remarquer à ce sujet que :

---

<sup>8</sup> Sans rêver d'un duel Spirou/Tintin ou DC/Marvel, nous pouvons tout de même présumer que l'apparition d'autres joueurs importants dans le milieu de la bande dessinée durant ces années aurait pu permettre une transition plus réussie entre le classicisme et la modernité.

<sup>9</sup> Anonyme. «Il se lit beaucoup de bandes dessinées au Québec, mais bien peu sont québécoises». *Québec-Presse*, 19 septembre 1971.

[En 1946], Fides conclut une entente avec diverses congrégations religieuses qui lui permet de lancer cinq autres périodiques de confession catholique, distribués directement dans les écoles du Québec, principalement aux niveaux élémentaire et secondaire. Ces magazines contiennent essentiellement un contenu rédactionnel didactique et des BD américaines, traduites et adaptées à l'intention des lecteurs québécois ; donc, au départ, très peu de BD québécoises.

Ce n'est qu'à compter de 1957, que Hérauts commencera à publier des BD proprement québécoises, pour une large part réalisées par Maurice Petitdidier, dessinateur de nationalité française qui est retourné dans son pays d'origine au début des années soixante.

L'annexe A présente le détail des albums publiés au Québec avant 1968.

Le premier indice d'un « Printemps » qui aurait éclos en 1968 s'observe donc dans la prolifération des publications. Ces albums sont réalisés et édités par de nouveaux venus dans le milieu. En effet, seuls les noms de Pierre Peyskens et de Pierre Dupras se retrouvent dans les deux tableaux. Quant aux éditeurs, aucun n'a traversé le « Printemps ». Le tableau 7 détaille ces albums :

Année	Titre	Auteur	Éditeur	Notes
1968	Le captif dorloté	Pierre Peyskens	Édité par l'auteur	Pour enfants
1968	Les Oraliens	Pierre Dupras	Ministère de l'éducation du Québec	Pour enfants. 52 fascicules publiés entre 1968 et 1971
1970	Oror 70	André Philibert	Éd. Du Cri	Album contre-culturel
1970	L'œil voyeur	Tibo	Éd. Du Cri	Album contre-culturel
1971	Le fou de l'empereur des fous du roi se sent mal	Bernard Tanguay	Font	Récit poétique sous forme d'un jeu de cartes
1971	Le Régime français	Robert Lavaill et Léandre Bergeron	Éd. Québécoises	Album contre-culturel. L'histoire du

				Québec illustré #1
1972	Chers Zélecteurs	Jean-Paul Landry et François Béliveau	CSN	Caricatures et bd politiques
1972	La Drapolice	Pierre Dupras	Québec-presse	Caricatures et bd politiques
1972	L'infecticide	André Montpetit	N. Cormier	Album contre-culturel (12 pages)
1972	Je bande dessine...et ça fait pas mal!	Bernard Tanguay	La Barre du jour	Recueil de strips et d'illustrations
1972	Élections à Québecq	Jesus Liceras et Robert Toupin	Toupin	Ti-Jean le Québécois #1
1972	La Transquébécoise, une histoire bien de chez nous	André Philibert	Kébec et Opus 3	Bd de dénonciation
1972 ?	Les aventures du Lieutenant-commandant Guy Vincent – Aventures dans le Grand nord	Gui Laflamme	Héritage	Bd d'aventure
1973	Le journal fou fou fou	Norbert Fersen et Michel Cailloux	Héritage et Radio-Canada	Bobino et Bobinette #1. Pour enfants
1973	Bojoual le Huron Kébéciois	J. Guilemay	Mondia	Bojoual #1. Pour enfants
1973	Dynamite et Tequila. Le Capitaine Bonhomme au Mexique	Bernard Groz et Michel Noël	Mondia et Hatier (Paris)	Pour enfants
1973	Dessins d'humour d'ici	Collectif	Publications Apollon	Dessins d'humour
1973	Meu-meu	Robert Ayotte	La cordée	Album scout
1973	Patof découvre un OVNI	Georges Boka et Gilbert	Télé-Métropole et Mirabel	Pour enfants. Patof #1

		Chénier		
1973	La Conquête	Robert Lavaill et Léandre Bergeron	Éd. Québécoises	Album contre- culturel. L'histoire du Québec illustré #2
1973	La vidéosphère	Anonyme	Le vidéographe	Bd de commande
1973 ?	La bataille des chefs	Pierre Dupras	Québec- presse	Caricatures et bd politiques
1974	Le rayon Oméga	Norbert Fersen et Michel Cailloux	Héritage et Radio-Canada	Bobino et Bobinette #2. Pour enfants
1974	Bojoul à l'ex- peaux des 67	J. Guilemay	Mondia	Bojoul #2. Pour enfants
1974	La hausse des prix n'est pas un hasard	Tibo et Dagneau	Conseil du développement économique du Montréal métropolitain	Bd de commande
1974	La légende de Crépus	Marko (Jean- Marc Phaneuf)	3X3 Phaneuf	Bd adulte
1974	Au soleil	Bastien	Héritage	Monsieur Petitpois #1
1974	Le dangereux inventeur	Claude Poirier et Serge Wilson et Michel Cailloux	Héritage	Nic et Pic #1. Pour enfants
1974	Les aventures d'un québécois typique – 1 <sup>ère</sup> série	Albert Chartier	L'Aurore	Réédition. Onésime #1
1974	On t'aime Johnny	Michel Tassé	L'Aurore	Album contre- culturel
1974	Patof en Chine	Georges Boka et Gilbert Chénier	Télé-Métropole et Mirabel	Pour enfants. Patof #1
1974	Le grand silence, vol. 1	Robert Hénen	Héritage	Science- fiction. Sharade,

				aventurière de l'espace #1
1975	Les Cartier s'en chargent	Jacques Bizier et Solange Lettre-Lessard	Comité Logement-charge	Bd de commande
1975	La belle perdrix verte	Claude Poirier et Serge Wilson	Héritage	Adaptation de contes
1975	On a volé la Coupe Stanley	Jean-Pierre Girerd et Jacques Lemieux	Mirabel	Album grand public
1975	Dialoguer	Bastien	Héritage	Monsieur Petitpois #2
1975	Ombre et lumière	Bastien	Héritage	Monsieur Petitpois #3
1975	Le génie de l'érablière	Claude Poirier et Serge Wilson et Michel Cailloux	Héritage	Nic et Pic #2. Pour enfants
1975	La fée Draglonne	Claude Poirier et Serge Wilson et Michel Cailloux	Héritage	Nic et Pic #3. Pour enfants
1975	Les aventures d'un québécois typique – 2 <sup>ième</sup> série	Albert Chartier	L'Aurore	Réédition. Onésime #2
1975	La rage de l'eau-de-vie	Louis Paradis et Yves Hébert	L. Paradis	
1975	Red Power	Clermont Duval	Héritage	Science-fiction. Album bilingue
1975	Le grand silence, vol. 2	Robert Hénen	Héritage	Science-fiction. Sharade, aventurière de l'espace #2
1975	Le grand silence,	Robert Hénen	Héritage	Science-

	vol. 3			fiction. Sharade, aventurière de l'espace #3
1975	Tiens ça mort	Collectif	L'Aurore	Desins humoristiques
1975	Les habits rouges	Jesus Liceras et Robert Toupin	Mondia	Ti-Jean le Québécois #2

Tableau 7 : Les albums publiés au Québec durant le « Printemps »

Aucun de ces albums n'est aujourd'hui disponible en librairie. Comme on le constate, le tiers de ceux-ci, environ, constituait des tentatives de profiter de l'engouement du public pour les séries européennes à l'aide de personnages déjà connus par leur présence à la télévision ou des copies à peine voilée d'*Astérix* (Les *Bojoul*) ou de Milton Caniff (Le *Guy Vincent*). Malheureusement, si certains de ces albums ont pu profiter d'une efficace mise en marché, les faiblesses du dessin et/ou du scénario ne leur ont pas permis de s'établir réellement dans l'histoire de la bande dessinée québécoise. Par ailleurs, les albums contre-culturels ne représentent qu'une infime partie de cette production.

Une des caractéristiques de la bande dessinée au Québec est donc l'absence de tradition. Tout au long de son histoire, la bande dessinée québécoise a vu des auteurs entrer dans son champ et le quitter après quelques publications, le plus souvent pour aller travailler dans des domaines plus lucratifs tels l'illustration, l'animation et, maintenant, le jeu vidéo. La concurrence étrangère et les faibles gains économiques retirés par les auteurs expliquent en grande partie cet état de fait. Nous avons déjà vu qu'après 1910, l'espace dévolu aux auteurs québécois dans les quotidiens avait fondu comme peau de chagrin suite à l'organisation des producteurs américains en *syndicates*. De même, après la Seconde Guerre mondiale, le couple Vincent-Fumet disparaissait du paysage éditorial pour ne se retrouver que dans celui de l'illustration pédagogique. Le « Printemps » de la bande dessinée québécoise ne fait pas exception. Peu d'auteurs ayant publié durant ce « Printemps » seront encore

présents après 1980 : Réal Godbout, Pierre Fournier, Jacques Hurtubise, Louis Rémillard et Jacques Boivin seront les seuls à continuer à faire de la bande dessinée lors des décennies suivantes.

#### 4.2 Les revues

Le portrait est sensiblement le même en ce qui concerne les périodiques. Entre 1920 et 1965, cinq revues allaient accueillir un nombre significatif de planches de bandes dessinées dans leurs pages. *L'Oiseau bleu* (1921-1940) allait publier à différentes reprises *Les Contes historiques de la Société Saint-Jean-Baptiste*. Les quatre autres revues vont toutes être publiées sous l'égide des éditions Fides et de la Jeunesse étudiante catholique (JEC): *François* (1943-1964), *Hérauts* (1944-1965), *Claire* (1957-1964) et *Petits hérauts* (1958-1961)<sup>10</sup>.

L'Annexe B montre le détail de ces revues.

De 1968 à 1974 ce sont 22 titres différents qui paraissent pour quelques 66 numéros. Le tableau 8 détaille ces revues.

Titre	Années	Nombre de numéros	Éditeur	Notes
Capitaine Bonhomme	1970	1	Héritage	
Baboune	1970	1	Éd. Du Cri	
Nimus	1970-1971	2	Éd. Neigeuses	
BD	1971-1973	8	Un groupe d'artistes indépendants	
L'hydrocéphale illustré	1971-1972	2	Service d'animation culturelle de l'Université de	

<sup>10</sup> *L'Abeille*, *Stella Maris*, *Jeunesse*, *Ave Maria* et *L'Éclair* ont tous fusionnés en 1947 avec *Hérauts* et le contenu de ces revues était, à toutes fins pratiques, identique.



			Montréal	
Kébec poudigne	1971	1	Kébec poudigne	Cégep de Rosemont
Ma@de Kébec	1971-1972	4	Opus 3	
Pizza puce	1971	1	Pizza puce	
Millaleur	1972	2	Concertation jeunesse	
Le Pic	1972	1	Les productions G.L.	
Super student	1972	1	Subversive comics	En anglais
Capitaine Kébec	1973	1	Éd. De l'Hydrocéphale entêté	
Tabac	1973	2	Opus 3	
Patrimoine	1973-1974	4	Patrimoine	
La Pulpe	1973-1975	11	Cinésources 10	
Tomahac	1973-1974	4	Calumet	
L'Écran	1974	4	Éd. De la nébuleuse	
L'Illustré	1974	1	Éd. De l'Hydrocéphale entêté	
Main basse	1974	10	Éd. De la Traverse	
L'œuf	1974	2	Servies aux étudiants des cégeps d'Ahuntsic et du Vieux- Montréal	
Plouf	1974-1975	2	Éd. M. Malouin	
Plote	1975	1	La Cerise au clair de lune	

Tableau 8 : Les revues publiées lors du « Printemps »

Première constatation : si le nombre de titres différents est grand comparé à ce qui se publiait précédemment, le petit nombre de numéros pour chacune de ces

revues est éloquent. Seuls *BD*, *La Pulpe* et *Main basse* publient huit numéros ou plus, toutes les autres ne connaissant pas plus de quatre livraisons. Neuf revues ne connaîtront qu'une unique parution. De plus aucune de ces publications ne dépassera la troisième année d'existence. Certaines de ces publications étaient réalisées par des étudiants des cégeps et des universités : *L'hydrocéphale illustré* (Université de Montréal); *Kébec poudigne* (Cégep de Rosemont), *L'œuf* (Cégep d'Achamps et Cégep du Vieux-Montréal), *Phylactère* (Pavillon technique de la Commission des écoles catholiques de Montréal) et *Pizza Puce* (Université Laval). Ces revues n'ont donc connu qu'une diffusion très restreinte, à l'exception de *l'Écran* qui tirait à 30 000 exemplaires<sup>11</sup>, mais qui n'est pas parvenue à être rentable après sa première année d'existence<sup>12</sup>.

Voyons ce que dit *Mainmise* sur les revues de bande dessinée québécoise en 1976 au moment où les animateurs de cette revue se lancent dans la bande dessinée avec leur *Petit supplément illustré* :

Les diverses tentatives pour publier au Québec des revues spécifiquement composées de bandes dessinées n'ont jamais rencontré le succès nécessaire à leur survie. Si les précurseurs MADE IN KÉBEC, BD et L'HYDROCÉPHALE pouvaient être taxés d'amateurisme, le niveau atteint par les autres publications, TOMAHAC, L'ILLUSTRÉ et L'ÉCRAN pouvait satisfaire les plus exigeants. Et pourtant tous sont morts, et les dessinateurs ne trouvent plus grand'place pour se faire imprimer<sup>13</sup>.

### 4.3 Les autres supports de publication

Outre les albums et les revues spécialisées en bande dessinée, de nombreuses publications, périodiques, hebdomadaires et mensuels ont ouvert leurs

---

<sup>11</sup> Ce chiffre m'a été fourni par André Carpentier alors qu'il dirigeait mon mémoire de maîtrise à l'UQAM.

<sup>12</sup> Le 31 octobre 1974, juste avant la sortie du troisième numéro, l'équipe de *l'Écran* lance un appel au secours pour trouver des fonds afin d'assurer sa survie. Visiblement, cela n'a pas porté fruit. Ce communiqué de presse est reproduit à l'annexe E.

<sup>13</sup> Anonyme, «Le petit supplément illustré», page 2. *Mainmise* 54, décembre 1975.

pages aux auteurs de bande dessinée. C'est d'ailleurs dans ce genre de publications que la bande dessinée a fait ses premiers pas. Nous n'avons qu'à penser aux revues satiriques et politiques du XIX<sup>e</sup> siècle en Europe ou aux quotidiens américains du début du XX<sup>e</sup> siècle.

#### 4.3.1 Les quotidiens

En ce qui concerne le Québec peu d'études se sont consacrées à cet aspect. Nous retenons trois sources : L'article de Jean Veronneau (1976); celui d'Yves Lacroix (1981) et le répertoire de Michel Viau (1999).

Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre 3, les premières années du XX<sup>e</sup> siècle ont été florissantes pour la bande dessinée québécoise. Selon Veronneau, c'est plus de 800 planches de bandes dessinées réalisées par des auteurs québécois qui paraissent dans les deux quotidiens *La Patrie* et *La Presse* entre 1904 et 1910. Ces 800 planches représentent 13 séries dessinées par 7 auteurs : Albéric Bourgeois, R. Béliveau, T. Bisson, Joseph Charlebois, H. Samelart Th. Busnel et Raoul Barré.

Quant à l'article d'Yves Lacroix, il s'intéresse aux années 1930-1950 et à cinq hebdomadaires : *La Presse*, *La Patrie*, *L'Illustration* (qui devient *Montréal-matin* en 1941), *La Patrie du dimanche* et *Le petit journal*. Pour ces deux décennies, Lacroix a relevé 301 titres différents de bande dessinée. Sur ce nombre, 256 sont américaines, 27 sont d'origine française, 2 proviennent du Canada anglais et, enfin, 16 sont québécoises (réalisées par 8 auteurs différents).

En complétant avec les indications de Michel Viau, nous pouvons proposer un tableau des publications de bande dessinée au Québec dans les quotidiens. Ce tableau se trouve à l'annexe C.

Lors du « Printemps » quelques auteurs réussiront à pénétrer les pages des grands quotidiens, mais nous ne pouvons pas parler ici d'éclosion. C'est à Pierre Thériault et à son *Homme impossible* que revient l'honneur d'avoir réussi à être publié dans un quotidien après plus de vingt années d'absence<sup>14</sup>. C'est dans les pages du *Soleil* de Québec que cette bande d'aventure sera publiée.

Quant à *La Presse*, elle ouvre ses portes à un auteur québécois après 50 années d'absence. Après la courte présence de *Benoni* en 1922-1923, ce sont *Les Microbes* de Michel Tassé qui connaîtront l'heur de la publication à partir du 15 mars 1973. Ils seront suivis par le personnage de *Rodolphe* dessiné par Bernèche en septembre de la même année. Finalement, le quotidien *Le Jour*, organe du Parti Québécois, publiera six bandes québécoises dès son premier numéro en 1974. Cela, grâce à la création de *La Coopérative Les petits dessins*. Sous la forme des *syndicates* américains, cette agence fondée par Jacques Hurtubise a constitué un catalogue de bandes quotidiennes pouvant être vendues à des journaux. Malheureusement, ils n'ont réussi à vendre leur production qu'au journal *Le Jour*, organe du Parti québécois de 1974 à 1977. Six bandes vont ainsi être publiées quotidiennement lors des mois d'avril à juin 1974 avant de disparaître peu à peu des pages du journal.

Années (date de la première publication)	Titre	Auteur	Hebdomadaire	Notes
1972	L'homme impossible	Pierre Thériault	Le Soleil	Bande hebdomadaire
1973 (15 mars)	Les microbes	Michel Tassé	La Presse	Bande quotidienne
1973	Rodolphe	Bernèche	La Presse	Bande

<sup>14</sup> Cela, d'après les informations que nous possédons aujourd'hui. Une recension minutieuse de tous les quotidiens devra être effectué dans les prochaines années pour constater cette absence ou pour découvrir de nouvelles bandes.

(septembre)				quotidienne
1974	Les Terriens	Réal Godbout	Le Jour	Bande quotidienne
1974	Célestin	Michel Demers	Le Jour	Bande quotidienne
1974	Lunambule	Tibo	Le Jour	Bande quotidienne
1974	Jaunes d'oeufs	Bernard Tanguay	Le Jour	Bande quotidienne
1974	Le sombre vilain	Jacques Hurtubise	Le Jour	Bande quotidienne
1974	Les âmes limpides	Richard Côté et Claude Croteau	Le Jour	Bande quotidienne

Tableau 9 : La bande dessinée dans les quotidiens du « Printemps »

#### 4.3.2 Les suppléments

Outre la publication au sein de leurs pages régulières, les quotidiens ont fréquemment produit des suppléments pour les jeunes regroupant des jeux, des histoires illustrées et des bandes dessinées. C'est d'ailleurs à l'intérieur de l'un de ces suppléments qu'est né le personnage emblématique de *Tintin* (*Le Petit vingtième*, supplément hebdomadaire du quotidien bruxellois, *Le vingtième siècle*).

Nous avons identifié trois de ces suppléments qui ont été publiés durant les années précédant le « Printemps ». Il s'agit du *Petit journal* (1936-1973), supplément du quotidien du même nom, de *Photo-journal*, supplément du quotidien du même nom (1940-1972) et de *La Petite Presse*, supplément de *La Presse* (1962-1983). La plupart des bandes dessinées publiées dans ces pages étaient étrangères (américaines et, dans une moindre mesure, françaises). Quelques auteurs québécois y ont quand même proposé des œuvres.

C'est le cas de Vic Martin (*L'Oncle Pacifique*), Tom Lucas (*Casimir*), H. Christin (*La mère Jasette*) et Julien Hébert (*Mouchette*) pour *Le Petit journal*. En ce

qui concerne *La Petite Presse*, il faut attendre les années 1980 pour qu'elle ouvre ses pages à des créateurs locaux (Serge Ferrand, Louis Pilon) et *Photo journal* ne publiera qu'une seule bande dessinée québécoise en 1972 : *Nestor* d'Éric Thomas et Marc Chatelle, bande qui est intégrée à notre corpus.

Deux autres suppléments verront le jour durant le « Printemps » : *Coccinelle* (1971-1975) et *Safari* (1971-1974). Le premier était un supplément au journal *Dimanche-matin* et le second au journal *Montréal-matin*. Ces deux suppléments, surtout constitués de jeux, de bricolages, de contes, de blagues, etc. proposent quelques bandes dessinées américaines et européennes et ouvrent leurs pages à des auteurs québécois : Micheline Deyglun, Paule Tardif, Jean-Pierre Langlois, Tibo, Alain Glomeau, Marie-Louise Gay, Jacinthe Bruneau, Dubreuil, Vandière, Robert Hénen, Jibet et Luc. La majorité de ces auteurs n'ont publié que dans ces revues, à l'exception de Tibo qui est un personnage important du « Printemps », Hénen qui a publié 3 albums aux éditions Héritage en 1974 et 1975 et Glomeau qui se retrouve au sommaire de *L'Illustré* des éditions de l'Hydrocéphale en 1974.

#### 4.4 Les manifestations autour de la bande dessinée

Dans un autre ordre d'idée, ces années, pour ceux qui les ont vécues, ont tout de même été porteuses d'espoir. Outre les publications, une collectivité s'est formée autour de l'objet bande dessinée, ce qui ne s'était jamais réellement produit auparavant. Ainsi, un groupe d'auteurs issus des revues *BD* et de *L'Hydrocéphale illustrée* a profité d'une subvention pour l'organisation d'un voyage en France où ils ont rencontré, notamment, la rédaction du Journal *Pilote*. Mais selon Réal Godbout, présent lors de ce voyage, rien de concret n'en a émergé<sup>15</sup>. Des auteurs étaient également présents à New York lors des conventions de *comics*.

---

<sup>15</sup> Entrevue inédite réalisée avec Réal Godbout le 31 mars 2009 à l'Université du Québec en Outaouais et reproduite en annexe.

Au niveau des expositions, nous pouvons identifier quelques manifestations durant le « Printemps ». En fait, il s'agit de quatre expositions différentes.

Les deux premières, qui n'étaient pas des expositions de bande dessinée mais d'art visuel, allaient réunir les différents auteurs qui allaient plus tard se réunir sous le nom de Chiendent. Il s'agit de *Portraits de famille* qui s'est tenue le 22 octobre 1966 et *Trumeaux XX<sup>e</sup> siècle*, le 17 février 1967, toutes deux à la boutique Soleil. Ces deux expositions, organisées par Claude Haefely, tentaient « de rompre avec le ronronnement habituel des galeries d'art : j'accroche, tu décroches, il ou elle accroche, nous décrochons...etc.etc<sup>16</sup>. » Montpetit, et Fortier ont participé aux deux événements alors que Nadeau a présenté une œuvre dans la deuxième. On retrouve également au menu de ces deux expositions les noms de Léon Bellefleur et Roland Giguère, notamment. Placées sous le signe de l'humour, ces deux expositions voulaient renouveler la mise en exposition des arts plastiques, ce que le groupe du Chiendent tentera également pour la bande dessinée plus tard. Ces deux expositions ne connaîtront pas de suite :

Reconnaissons le humblement, ces deux expositions restèrent sans lendemain. Il ne semble d'ailleurs pas que les galeries montréalaises désirent vraiment rompre avec une certaine tenue de rigueur et trouver de nouvelles formules d'animation pouvant leur attirer des publics plus diversifiés. Nous restons cependant convaincus qu'il reste de ce côté là tout un travail passionnant à entreprendre et à réaliser. Les arts plastiques ne se réduisant quand même plus à la toile et au cadre, il serait temps de réagir et d'ouvrir portes et fenêtres...<sup>17</sup>

Remplaçons les termes « arts plastiques » par « bande dessinée », « toile et cadre » par « images et texte » et « galeries montréalaises » par « éditeurs québécois » et nous retrouvons le manifeste non-écrit du Chiendent en ce qui concerne la bande dessinée.

---

<sup>16</sup> Yves Robillard (1973), Tome 2, page 345.

<sup>17</sup> Ibid. page 347.

La première véritable exposition de bande dessinée au Québec serait donc celle présentée à l'Université Sir-George-Williams en 1972. Cette exposition est mentionnée par Gérard Blanchard dans son article publié dans *Communication et langages* en 1973 et Gilles Toupin en fait un bref compte rendu dans *La Presse* :

...l'exposition qu'il est possible de voir présentement à l'Université Sir George Williams est très peu didactique. Elle fait revivre, d'après une quarantaine d'encadrements qui sont, en fait, des agrandissements de bandes illustrées célèbres, l'époque glorieuse de l'histoire de la bande illustrée canadienne pendant la dernière guerre mondiale<sup>18</sup>.

Enfin, une véritable exposition de bandes dessinées québécoises a eu lieu du 5 au 22 novembre 1974 à la Galerie Média-gravures et multiples (276 ouest, rue Sherbrooke). Elle a été organisée par Pierre Fournier et André Carpentier. Elle rassemblait des planches originales de Albert Chartier, Gité, Tibo, Dupras, Réal Godbout, Michel Fortier, Dan May, Pierre Fournier, Fernand Choquette et beaucoup d'autres d'après l'invitation qui a été faite<sup>19</sup>.

Au niveau des festivals et manifestations autour de la bande dessinée, un seul événement a eu lieu durant le « Printemps », « Le Show de la bande dessinée québécoise » qui s'est tenu à l'Université de Montréal, le 6 novembre 1973. Ce festival était organisé par les revues *BD* et *L'hydrocéphale illustré*. Dans une publicité annonçant l'événement nous retrouvons les informations suivantes : « Des

---

<sup>18</sup> Blanchard (1973) et Toupin (1972). L'université Sir George Williams est aujourd'hui connue sous le nom d'université Concordia. Signalons également que la première grande exposition consacrée à la bande dessinée en France, *Bande dessinée et figuration narrative* au Musée des Arts décoratifs / Palais du Louvre en 1967, présentait, elle aussi, des agrandissements de cases et de planches. Il faut attendre la décennie suivante avant de réellement présenter des planches originales au musée.

<sup>19</sup> Cette exposition a-t-elle réellement eu lieu ? Nous n'en avons trouvé trace dans les médias. Seule cette invitation, une feuille 81/2/11 indiquant le lieu, les heures d'ouverture, l'adresse de la galerie, le nom des auteurs et des deux producteurs a été trouvée dans les archives de la Société des Créateurs et amis de la bande dessinée (SCADB) qui a cessé d'exister depuis 1995 et dont je suis devenu dépositaire tout récemment. Cette invitation est reproduite à l'Annexe F.



kiosques, des démonstrations et des rencontres. Avec Pierre Fournier, Serge Chapleau, Jean (sic) Dupras, Coallier, Hudon, Leblanc et une foule d'autres<sup>20</sup>. »

Il faudra attendre la deuxième moitié de la décennie pour voir apparaître un réel festival de la bande dessinée au Québec. Quatre éditions ont eu lieu entre 1975 et 1978 à Montréal<sup>21</sup>.

#### 4.5 Les écrits sur la bande dessinée

Une dernière nomenclature nous semble pertinente afin de dresser l'inventaire de ce « Printemps » : les textes écrits sur la bande dessinée publiés durant ces années.

Nous n'avons retrouvé aucun écrit sur la bande dessinée, à plus forte raison sur la bande dessinée québécoise avant 1968. Seul le livre de Gérard Tessier, *Face à l'imprimé obscène*, abordait la question de la bande dessinée afin de prévenir les parents des mauvaises lectures offertes aux enfants que constituaient les *comic books* américains.

Nous présentons donc ici la liste des articles portant sur la bande dessinée québécoise publiés entre 1968 et 1975. Nous n'avons pas retenu les simples comptes rendus d'albums et de revues, ne relevant que les articles présentant un portrait plus complet de la problématique de la situation de la bande dessinée au Québec.

Nous avons recensé 11 articles, un mémoire de maîtrise et une revue publiés entre 1968 et 1975 et consacrés à la bande dessinée. En voici la liste. Nous

---

<sup>20</sup> Publicité reproduite à l'annexe G.

<sup>21</sup> Une cinquième édition va également avoir lieu en 1989, dix ans après le quatrième. À titre de comparaison, signalons que Lucca, en Italie possède son festival dès 1966 (après une année à Bordighera (cf. Patrick Gaumer, 2004, hors-texte, page 60) ; Angoulême en France existe depuis 1974 et le *Comic Con* de San Diego depuis 1970.

indiquons l'auteur, le titre et le support de publication ainsi que l'année. Les références complètes se trouvent en bibliographie :

1971

1. Anonyme. « Il se lit beaucoup de bd au Québec mais bien peu sont québécoises ». *Québec-Press*, 19 septembre 1971.

1972

2. George Raby. « Le printemps de la bande dessinée québécoise ». *Culture vivante*
3. Georges Raby, « L'esthétique de la bande dessinée, ou les confessions d'un mangeur de bulles », *Vie des arts*.
4. Gleason Thérberge. « La bande dessinée (Qui? Quoi?) » *La Barre du jour*.
5. Gilles Toupin. « Blanc et noir de la bande dessinée ». *La Presse*.
6. Gilles Thibault. « La Bd au Québec ». *Médiart*.

1973

7. Gérard Blanchard. « Les bandes dessinées québécoises ». *Communication et langages*.
8. Guy Robert. « Dessin, caricature et bande dessinée ». *L'art au Québec depuis 1940*.
9. Gilles Thibault. « Bandes dessinées québécoises ». *Québec underground*.

1974

10. Serge Brind'Amour. « Zap! Pow! Stie! La nationalisation de la bande dessinée québécoise ». *MacClean*.
11. Michel Ouelette. « La bande dessinée québécoise est bien partie ». *Mainmise*.
12. Mario Beaulac, *BD, bandes dessinées québécoises et nouvelle culture (essai d'analyse sémiologique)*. Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.

1975

13. André Carpentier. « La bande dessinée québécoise ». *La Barre du jour*.

Ces articles, ainsi que les nombreux éditoriaux des revues de bande dessinée nous permettront de bien saisir les réalités du champ de la bande dessinée au Québec à cette époque, et les tentatives de constitution de ce champ tournant autour de la venue d'une réelle bande dessinée québécoise.

#### **4.6 Conclusion**

Voici donc le portrait le plus complet qu'il nous a été possible de faire suite à l'état de notre recherche<sup>22</sup> et des documents disponibles de ce qui a été publié en bande dessinée au Québec durant ce « Printemps » et avant.

Maintenant que l'inventaire le plus exhaustif possible a été complété, nous sommes en mesure d'étudier les auteurs et les œuvres les plus marquantes de cette production.

Le chapitre suivant sera consacré aux positions occupées par les auteurs dans le champ de la bande dessinée québécoise et les chapitres 6 et 7 présenteront une analyse d'œuvres marquantes de ce « Printemps ».

---

<sup>22</sup> La loi sur le Dépôt légal au Québec date de 1968 et n'a pas toujours été respectée à ses débuts, surtout en ce qui concernait des publications publiées à compte d'auteur et/ou à petits tirages. Certains titres peuvent encore nous avoir échappé, mais nous pouvons tout de même affirmer qu'aucune œuvre majeure n'est absente de nos tableaux.

## **CHAPITRE V**

### **LE « PRINTEMPS » DE LA BANDE DESSINÉE QUÉBÉCOISE : UN ÉTAT DU CHAMP**

Nous venons de constater qu'au Québec, la période post-1968 a vu l'éclosion d'un très grand nombre d'œuvres en un très court laps de temps, situation que la bande dessinée québécoise n'avait jamais connue auparavant. Le nombre d'auteurs est également beaucoup plus élevé que lors des décennies précédant le « Printemps ». Autre différence notable : les lieux de publication sont multiples et diversifiés, contrastant ainsi avec le presque monopole des éditions Fides qui s'était étioilé dès le début des années 1960.

Ce foisonnement est-il suffisant pour que l'on puisse parler de champ ? Non. « Il ne peut être question de champ que lorsque se constitue une revendication nette par les écrivains (ailleurs les artistes) de l'autonomie de leur pratique<sup>1</sup> » C'est ce qui

---

<sup>1</sup> Denis Saint-Jacques et Alain Viala (1999), p. 61.

permet à Pierre Bourdieu d'arrêter la naissance du champ littéraire français au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle alors que des écrivains avaient publié un bon nombre d'ouvrage avant l'arrivée de Flaubert dans la profession d'écrivain.

La situation est sensiblement la même en ce qui concerne la bande dessinée québécoise. Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, des auteurs s'expriment par la bande dessinée et ce, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais durant ces quatre-vingt premières années de son histoire, nous n'avons retracé aucun discours, aucune prise de parole de la part de ces auteurs sur leur pratique.

La seule mention du métier de dessinateur de bande dessinée, au Québec, serait cette double planche publiée dans le journal *François* dans son numéro du premier juin 1960 qui démontre aux lecteurs la façon dont on fabrique un périodique de bande dessinée tout en offrant le visage de ses artisans à ses lecteurs. Mais nous ne pouvons pas parler ici de revendications de la part des auteurs au sujet du statut de leur métier (Fig. 35). D'autant plus que, si l'on présente toute l'équipe qui est responsable de la réalisation du journal : le comité de rédaction, les rédacteurs, le documentariste, le photographe, la responsable des abonnements, etc, le dernier paragraphe se lit ainsi : « Tu vois nous avons dit tout cela sans parler du Père, des dessinateurs, de la réceptionniste et d'une foule d'autres personnes qui ont leur mot à dire dans la réalisation du journal. Dommage..., mais tu as déjà une bonne idée. »

C'est donc au tournant des années 1960 que les auteurs vont se faire entendre, suivant en cela ce qui se passe en France et aux États-Unis. Ces années voient véritablement émerger une professionnalisation de la pratique. Nous assistons aux premières tentatives de syndicalisation ou, du moins, aux premiers regroupements d'auteurs face aux éditeurs. C'est le cas en Europe et aux États-Unis où, contrairement à la réalité québécoise, les éditeurs sont bien présents dans le milieu de la bande dessinée.



Figure 35 : François

Aux États-Unis, la *Society of Comic Book Illustrators* voit le jour en 1952, mais cessera ses activités dès l'année suivante. Il semble que, lors d'une réunion de mars 1953, un certain Robert Kanigher, aurait pris la parole lors d'une réunion de la Société où il « se lança (...) dans une diatribe où il stigmatisait l'ignorance et l'arrogance des dessinateurs qui voulaient se faire passer pour des illustrateurs au lieu d'accepter leur statut de mercenaires dessinant ce qu'on leur demandait contre salaire. » Cette intervention en aurait apeuré certains et la Société aurait, par la suite, connu un déclin rapide<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Lire à ce sujet Jean-Paul Gabillet (2005), pages 239-243. Une première association avait été créée en 1946, la *National Cartoonists' Society*, mais cette dernière était presque exclusivement réservée aux dessinateurs de presse.

En 1966, ce sont les scénaristes de la maison d'édition *D.C. (Detective comics)* qui tentent de s'organiser, mais là encore les résultats ne furent pas probants<sup>3</sup>.

En France et en Belgique, c'est en 1956 que des auteurs de bande dessinée ont tenté une première syndicalisation, en signant une charte contenant une vingtaine de propositions pour la défense du droit et du métier d'auteur. Ce document ne sera jamais présenté aux éditeurs. Le lendemain de la signature de ladite charte par un groupe de dessinateurs et de scénariste, René Goscinny, sera congédié par son employeur à la World Presse, Georges de Troisfontaine, ce qui étouffera le vent de révolte que craignaient les éditeurs<sup>4</sup>.

En 1968, les auteurs de la revue *Pilote* font la grève durant les événements de mai en tentant de modeler la revue à leur image, jeune et contestataire, en affrontant le pouvoir en place, symbolisé par les vieux et, plus précisément par René Goscinny, le rédacteur-en-chef. Ce dernier, en plus de représenter l'ancienne génération, est aussi « coupable » de connaître un succès commercial avec son personnage d'Astérix. En 1972, trois de ces dessinateurs quitteront la revue *Pilote* pour fonder leur propre revue, *L'écho des savanes*. Il s'agissait de Gotlib, Bretecher et Mandryka. Ils devenaient ainsi les premiers dessinateurs à se retrouver du côté des producteurs.

Nous ne rencontrons pas de cas semblable au Québec puisque l'industrie n'existait pas. La majorité des revues de l'époque sont le fait de l'auto-édition ou de projets étudiants. Aucun dessinateur n'est un employé, à l'exception peut-être de Pierre Dupras qui collabore durant plusieurs mois à *Québec-Presse*. Les maisons d'édition qui vont publier de la bande dessinée durant ces années (Mondia, Cri,

---

<sup>3</sup> Ibid., pages 243-246.

<sup>4</sup> Par solidarité, Albert Uderzo et Jean-Michel Chalier claqueront la porte. Cette anecdote est racontée dans la biographie de René Goscinny écrite par Guillaume et Bocquet (1997), pages 86-88. Trois ans plus tard, nous retrouverons ces trois signatures au sommaire du premier numéro du journal *Pilote* qui révolutionnera la bande dessinée franco-belge en lui permettant de rejoindre un lectorat adulte.



Québec-Presse, de l'Homme, l'Aurore, Mirabel, Radio-Canada, Télé-Métropole) ne parviendront pas à avoir un catalogue assez substantiel pour prétendre représenter réellement une industrie, ne publiant chacun qu'un, deux ou trois albums.

Si les auteurs du « Printemps » se regroupent, c'est autour de projets ponctuels : une nouvelle revue, l'organisation d'un événement ou d'un voyage d'étude, etc. Il faudra donc attendre les années 1980 pour que de véritables associations voient le jour : L'Association des créateurs et intervenants de la bande dessinée (ACIBD) à Montréal et la Société des créateurs et amis de la bande dessinée (SCABD) à Québec. Ces deux organismes cesseront leurs activités durant les années 1990.

Il s'agit maintenant d'étudier la structure interne du champ. Nous allons, pour ce faire, observer les différents agents qui ont pris place dans le milieu de la bande dessinée québécoise entre 1968 et 1975. Ce sont les positions qu'ils ont occupées qui nous intéressent puisque :

Les champs se présentent à l'appréhension synchronique comme des espaces structurés de positions (ou de postes) dont les propriétés dépendent de leur position dans ces espaces et qui peuvent être analysées indépendamment des caractéristiques de leurs occupants (en partie déterminées par elles<sup>5</sup>).

Pourtant, il est difficile de faire abstraction des caractéristiques desdits agents puisque, en ce qui concerne la bande dessinée québécoise de cette époque, il faut bien convenir que les positions n'existaient pas avant l'arrivée dans le champ de ces auteurs et que tout s'est construit au fil de ces arrivées.

Ainsi, cette absence de tradition et surtout d'appareil qui aurait pré-existé à l'époque que nous étudions, nous oblige à utiliser différemment les outils qui nous sont fournis par Pierre Bourdieu parce que les rapports de force des producteurs ne

---

<sup>5</sup> Pierre Bourdieu (1984), page 113.



tourneront pas, comme cela devrait être logiquement le cas, autour d'un capital déjà existant. Bourdieu précise, dans *Questions de sociologie*, que

La structure du champ est un *état* du rapport de force entre les agents ou les institutions engagés dans la lutte ou, si l'on préfère, de la distribution du capital spécifique qui, accumulé au cours des luttes antérieures, oriente les stratégies ultérieures<sup>6</sup>.

Nous sommes donc en présence d'auteurs et de producteurs qui sont à la recherche d'un capital symbolique tout en tentant de créer à l'intérieur du champ un réel capital économique.

Ce qui nous intéresse donc, c'est véritablement de faire ressortir les rapports de force en présence : « C'est de l'analyse de ces rapports de force entre agents au sein du champ que l'on peut déduire la manière dont les champs se structurent<sup>7</sup>. » Tout cela à partir de la logique de distinction puisque celle-ci « montre qu'exister dans un champ c'est se distinguer dans la mesure où le champ se définit comme un ensemble de positions distinctives entre des positions non interchangeables<sup>8</sup>. »

Nous allons donc étudier les espaces occupés par les auteurs afin de déterminer ce qu'il en était de leurs rapports de force. Nous allons débiter par le regard qui a été posé sur eux par les différents chroniqueurs qui ont écrit sur la bande dessinée québécoise à l'époque tout en interrogeant leur réception à long terme, afin de situer leurs positions. C'est ainsi que nous allons définir celles-ci, à savoir la façon dont leurs œuvres ont été perçues, à court et à moyen terme, à l'intérieur du méta-discours. Cette méthode nous paraît la plus apte à bien rendre compte de l'état du champ de la bande dessinée québécoise à cette époque car ce qui nous intéresse, avant tout, c'est de saisir comment ces auteurs étaient perçus à l'intérieur du champ et comment l'Histoire a retenu ou oublié leurs noms Par la suite,

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, page 114.

<sup>7</sup> Mounier, page 58.

<sup>8</sup> *Ibid.*, page 65

nous allons étudier les prises de positions éditoriales de ces mêmes auteurs ainsi que des quelques producteurs-éditeurs qui ont signé des éditoriaux afin de bien comprendre les motivations derrière les choix d'œuvrer en bande dessinée au Québec entre 1968 et 1975.

### 5.1 État des positions

Nous sommes maintenant en mesure de regrouper les auteurs ayant participé au « Printemps », ainsi que les titres de revues publiées durant ces années (celles-ci étant considérées comme des regroupements d'auteurs au sein d'un projet commun), dans un tableau inspiré par les travaux de Pierre Bourdieu. Selon Serge Brind'Amour, il aurait existé une centaine d'auteurs ayant publié de la bande dessinée durant cette période<sup>9</sup>. Certains n'ont publié que quelques planches dans des revues, d'autres ont connu une production relativement importante.

Relever tous ces noms serait fastidieux et contre-productif<sup>10</sup>. Les auteurs que nous avons retenus ont soit publié un nombre significatif de planches à l'intérieur de différentes revues; soit publié au moins un album; ou encore leur nom est mentionné à l'intérieur de l'un des écrits sur la bande dessinée québécoise publiés durant cette période. Cela nous permet d'éliminer, par exemple, Odette Gamache, qui n'a publié que 4 courtes histoires dans la revue *BD* et qui n'est jamais mentionnée dans le méta-discours tout en conservant André Montpetit qui a publié sensiblement le même nombre de planches qu'elle, mais dont le nom se retrouve dans presque tous les textes sur la bande dessinée québécoise de l'époque. De l'autre côté du spectre, nous retrouvons un auteur tel que J. Guilemay qui a publié dans *Perspectives* avant de faire paraître deux tomes de la série *Bojoul* aux éditions Mondia et qui, tout en

---

<sup>9</sup> Serge Brind'Amour (1974).

<sup>10</sup> Précisons d'emblée une difficulté supplémentaire, surtout en ce qui a trait aux œuvres publiées en revues : certaines planches ne sont pas signées ; certaines le sont sous pseudonyme ; et d'autres, enfin, portent une signature illisible.

connaissant un certain succès commercial, est totalement absent de la réception critique.

Les positions ont donc été déterminées d'après les informations obtenues à la lecture des différents articles écrits sur le sujet. Ainsi, André Montpetit qui est qualifié à quatre reprises de « Maître de la bande dessinée québécoise » occupe une place prestigieuse alors que la revue *Patrimoine*, « méli-mélo mal fichu, qui sent le collègue et qui ne vaut pas le trente sous qu'on en demande<sup>11</sup> » se retrouve à l'opposé.

C'est dans *Les règles de l'art* que Pierre Bourdieu affine son tableau afin de rendre compte du champ littéraire français de la fin du dix-neuvième siècle en y constatant l'émergence d'une structure dualiste. Par cela, il tente de proposer un modèle de l'état du champ littéraire à un moment précis de son histoire. Il précise que

En fait, seule une véritable chronique construite pourrait faire sentir concrètement que cet univers en apparence anarchique et volontiers libertaire – ce qu'il est aussi, grâce notamment aux mécanismes sociaux qui autorisent et favorisent l'autonomie – est le lieu d'une sorte de ballet bien réglé où les individus et les groupes dessinent leurs figures, toujours en s'opposant les uns aux autres, tantôt se faisant front, tantôt marchant du même pas, puis se tournant le dos, dans des séparations souvent éclatantes, et ainsi de suite, jusqu'à aujourd'hui<sup>12</sup>.

Cela s'observe également pour notre corpus qui a l'avantage d'être plus restreint.

Nous identifions donc, à droite, un champ de grande production dans lequel les œuvres qui y sont situées ont bénéficié d'une diffusion plus grande et d'une rentabilité économique inversement proportionnelle au capital symbolique qu'ils en

---

<sup>11</sup> Serge Brind'Amour (1974), page 45.

<sup>12</sup> Pierre Bourdieu (1992), page 165.

ont retiré, c'est-à-dire une reconnaissance de leurs qualités intrinsèques par leurs pairs. Dans la partie gauche, nous situons les œuvres à diffusion restreinte qui ont, au contraire, bien souvent retiré un énorme gain symbolique tout en étant déficitaires d'un point de vue économique. Plus une œuvre se retrouve dans la partie supérieure du tableau, plus le gain symbolique ou économique est grand.

Dès lors, le champ littéraire unifié tend à s'organiser selon deux principes de différenciation indépendants et hiérarchisés : l'opposition principale, entre la production pure, destinées à un marché restreint aux producteurs, et la grande production, orientée vers la satisfaction des attentes du grand public, reproduit la rupture fondatrice avec l'ordre économique, qui est au principe du champ de production restreinte ; elle est recoupée par une opposition secondaire qui s'établit, à l'intérieur même du sous-champ de production pure, entre l'avant –garde et l'avant-garde consacrée<sup>13</sup>.

Nous voyons ici poindre un premier écueil en ce qui concerne notre corpus. C'est que la bande dessinée, surtout à cette époque, est considérée comme un art populaire. Nous pouvons nous demander si des producteurs ont volontairement visé un public de pairs, alors que le choix même d'utiliser la bande dessinée, par exemple, par des peintres qui commençaient déjà à être connus dans le monde de l'art contemporain (Montpetit et Philibert, notamment) se veut déjà un choix de viser un public plus élargi. Nous l'avons vu précédemment, si les œuvres du groupe du *Chiendent* n'ont circulé que dans un cercle restreint, cela ne découle pas de la volonté des auteurs, mais bien de la frilosité des éditeurs. C'est ce qu'écrit George Raby dans son article de 1972

Des cahiers de dessins produits en collaboration par Claude Haeffely, auteur des textes et Michel Fortier, Marc-Antoine Nadeau et André Montpetit illustrateurs, sont parmi les bijoux de la bande dessinée que j'ai pu voir jusqu'ici. J'ai d'ailleurs beaucoup de

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, page 175.

chance de les avoir vus car ils circulent seulement entre amis; faute d'éditeurs capables de prendre le risque de les publier<sup>14</sup>.

D'ailleurs, Claude Haefely le dit textuellement dans une entrevue accordée à André Carpentier :

André Carpentier : Mais est-ce que vos albums étaient vraiment marginaux ?

Claude Haefely : Je ne l'ai jamais cru.

On savait bien qu'on ne toucherait pas tous les publics, mais il y avait quand même certains jeunes, des jeunes d'esprit, qui étaient prêts, je crois, pour ce genre de chose. Je ne suis pas un diffuseur, ni un spécialiste du livre, mais je pense que nous aurions pu vendre de cinq à dix milles exemplaires<sup>15</sup>.

On le voit, le public rejoint dépend plus de l'état du milieu éditorial que de la volonté des auteurs. Ainsi, les œuvres les plus *underground* ont été publiées dans *Perspectives*, *Le quartier latin* et *MacClean*, supports qui rejoignaient un large public. Et le livre le plus emblématique de cette période et de cette mouvance, *Oror 70* d'André Philibert aurait écoulé en quelques jours près de 2000 exemplaires, ce qui le placerait dans la liste des best-sellers.

Ce qui différencie donc les œuvres grand public de celles de l'avant-garde, ce sont les critères de nouveauté et/ou de reproduction des modèles existants. Les albums cartonnés en couleurs s'adressant aux enfants, publiés à l'identique des produits provenant de France et de Belgique, seront considérés dans la sphère de grande production alors que les œuvres proposant des libertés avec le médium seront classées sous la rubrique de la production restreinte.

C'est donc l'aspect nouveauté d'une œuvre qui est important ici. L'on pourrait dire que la bande dessinée entre alors dans la modernité. C'est que, comme le

---

<sup>14</sup> Georges Raby (1972), page 13.

<sup>15</sup> André Carpentier (1975), page 54.

mentionne Jean-Pierre Latour, critique d'art, « ...la modernité artistique instaure l'innovation et l'invention formelle comme critère d'appréciation de l'œuvre d'art<sup>16</sup> ».

Les textes analysant les bandes dessinées de cette époque foisonnent de références à la « nouveauté » et à « l'innovation ». En voici quelques extraits :

« Du point de vue qui nous occupe, *BD* n'innove pas, ou du moins ne s'écarte pas des modèles déjà connus » (Beaulac, 1974, page 73); « Voilà une équipe [le Chiendent] qui a cogité, imaginé, préparé et réalisé des projets de bande dessinée d'un genre révolutionnaire » (Raby, 1971, page 13); « Essentiellement anarchique la bande [*Oror 70*] comme son personnage principal se veut neuve et réussit à imposer sa vision du monde », (Théberge, 1972, page 68); « Le no 2 [*Bonjour chez vous*] contient une bande toute en couleurs d'une qualité exceptionnelle et d'un style très original en comparaison de la production de l'époque. » (Ouellette, 1974, page 6).

Examinons maintenant les positions occupées par les principaux agents de la bande dessinée québécoise de cette époque. Nous avons retenu, en ce qui concerne les échelons supérieurs, les auteurs qui ont été cités dans six articles ou plus sur les onze que constitue notre échantillon. Pour les échelons inférieurs, nous avons relevé les auteurs qui ont connu une production abondante en terme de publications, mais qui ne sont pas mentionnés dans les articles ou à peine ainsi que ceux dont la faiblesse du travail est soulignée par les différents critiques.

---

<sup>16</sup> Jean-Pierre Latour (2009), page 157.

	<b>Production restreinte</b>	<b>Grande production</b>
<b>Capital symbolique (+)</b> <b>Capital économique (-)</b>  <b>Qualités positives</b>	André Montpetit Chiendent  Tibo  Nimus  Réal Godbout	Pierre Dupras André Philibert  Bernèche  Robert Lavaill
<b>Capital économique (+)</b> <b>Capital symbolique (-)</b>  <b>Qualités négatives</b>	Pierre Peyskens	Jesus Liceras  Bernard Groz  Éric Thomas  Gui Laflamme  J. Guilemay

Tableau 10 : Positions des principaux auteurs dans le champ

## 5.2 Regards externes

Nous allons maintenant étudier les éléments concrets de la réception critique qui nous ont permis de réaliser ce tableau.

Dans le texte fondateur du « Printemps », celui de George Raby, publié dans *Culture vivante* en 1971, il est fait mention de 13 auteurs qui constituent le noyau de la production au Québec à ce moment : Haeffely, Cormier, Nadeau, Fortier, Chapleau, Montpetit, Vittorio, Barbeau, Nuno, Dupuis, Philibert, Tibo et Nimus. Dans cet article, Raby faisait preuve d'un très grand optimisme en ce qui concernait le développement futur de la bande dessinée québécoise :

Le Québec est en train de passer à l'heure de la bande dessinée, à l'heure H tant attendue. Les moins optimistes prévoient une invasion massive d'auteurs québécois. Les journaux si peu enclins jusqu'ici à publier nos créateurs de bandes dessinées ouvriront leurs pages d'ici quelque temps... dans deux ou trois ans tout au plus. Il semble que les éditeurs seront plus perspicaces et les devanceront en lançant sur le marché des albums de bandes en noir et blanc pour commencer, puis en couleur.

Or, si nous regardons attentivement le *Répertoire des publications de bandes dessinées au Québec, des origines à nos jours*, publié en 1999, soit près de trente ans après l'article de Raby, nous constatons que ces auteurs, qui ont laissé leur marque de façon élogieuse dans la réception à court terme, n'occupent qu'une place très restreinte dans l'histoire de la bande dessinée au Québec. Un simple coup d'œil à l'index du livre de Michel Viau nous le confirme. Ces treize auteurs possèdent 39 entrées dans l'index dont dix dans l'introduction du répertoire. Quatre auteurs ont disparu et ne sont pas mentionnés (Chapleau, Cormier, Barbeau et Dupuis) et deux auteurs (Philibert et Tibo) combinent 25 de ces 39 entrées.

Le tableau 11 nous montre donc en détail la reconnaissance des différents auteurs qui ont publié de la bande dessinée durant ces années et ce, à court et à long terme.



Nom	Nombre d'articles du « Printemps » dans lequel un auteur est cité	Nombre d'entrées dans le répertoire de Michel Viau	Nombre de mentions dans <i>l'Histoire de la bande dessinée au Québec</i> de Falardeau
Montpetit	11	2	1
Tibo	9	16	5
Nadeau	9	1	1
<i>Chiendent</i>	9	1	1
Dupras	8	11	5
Philibert	8	9	2
Nimus	8	2	2
Fortier	8	4	2
Lavaill et Bergeron	7	3	1
Bernèche	7	13	2
Haefely	7	2	2
Godbout	6	22	10
Demers	5	4	1
Tassé	5	4	1
Toupin et Liceras	4	2	1
Hurtubise	4	17	8
Dupuis	4	0	0
Chatelle et Thomas	4	2	0
Cormier	4	0	0
Vittorio	4	1	1
Fern'	4	11	2
Chapleau	3	0	0
Côté et Croteau	3	0	1
Gité	3	3	0
Landry	3	2	0
Fournier	3	19	9
Thériault	2	1	1
Tanguay	2	3	1
Desjardins	2	4	0
Labbé	2	0	0
Binette	2	2	0
Leduc	2	0	0
Brosseau	2	1	0
Daoust	2	2	0
Labrosse	2	2	0
Guilemay	2	1	1

Lamontagne	1	0	0
Girouard	1	0	0
Nuno	1	2	1
Barbeau	1	0	0
Jalbert	1	1	0
Phaneuf	1	1	0
Faubert et Bégin	1	0	0
Myette	1	2	1
Schiele	1	1	1
Wilson	1	3	2
Malo	1	1	0
Breton	1	4	0
Racine et Francoeur	1	0	0
Lacoste	1	1	0
Morin	1	3	0
Tassé, Guy	1	1	0
Vallée	1	0	0
Millette	1	0	0
Felix	1	3	0
Groz	1	2	0
Dan May	1	6	0
Peyskens	0	3	0
Laflamme	0	3	0
Ayotte	0	1	2
Bastien	0	1	2
Héner	0	2	0

Tableau 11 : Nombre de mentions des auteurs du « Printemps » dans les articles et les monographies

Ce tableau est éloquent à bien des égards. La deuxième colonne calcule les échos à court terme que les publications de ces auteurs ont eus. Elle nous démontre les auteurs les plus influents lors du « Printemps ». La troisième colonne est un répertoire publié en 1999 et illustre la quantité d'œuvres et de collaborations que ces auteurs ont laissé à la postérité dans l'histoire de la bande dessinée québécoise. Les auteurs sont cités pour chaque album qu'ils ont publié durant leur carrière ainsi que pour chacune des revues auxquelles ils ont participé. Un auteur n'est cité qu'une seule fois par série de personnage. Ainsi, Guilemay qui a publié 3 albums de sa

série *Bojoul* n'est cité qu'une seule fois en regard de cette œuvre. Quant à la dernière colonne, elle recense les mentions des auteurs dans la plus récente histoire de la bande dessinée au Québec, celle de Mira Falardeau.

Cette façon de procéder possède ses limites. Si elle s'avère très pertinente pour les auteurs qui ont traversé cette époque, quelques cas limite sont à observer. C'est le cas, par exemple, des auteurs qui ont débuté leur carrière à la fin du « Printemps » et qui, de ce fait, se retrouvent absents du discours para-textuel. Mais ils sont très peu nombreux. Le seul cas que nous nous devons de citer est celui de Dan May qui débute dans les pages de *l'Écran* en 1974.

Examinons maintenant, séparément, les principaux auteurs de notre tableau afin de bien saisir les éléments qui nous ont permis de les positionner.

### **5.2.1 Regards positifs**

#### **5.2.1.1 André Montpetit**

L'article fondateur du « Printemps », celui qui lui a donné son nom, débute en rendant hommage à cet auteur :

Penchez-vous quelques heures sur les histoires dessinées par André Montpetit et autres illustrateurs québécois de première valeur, vous comprendrez alors pourquoi la bande dessinée est entrée au catalogue des arts depuis fort longtemps : officiellement, c'est le 9<sup>ième</sup><sup>17</sup>.

On le constate d'emblée, André Montpetit jouit d'une excellente position. Non seulement sa valeur est-elle reconnue, mais la qualité de son travail permet de hisser la bande dessinée au statut d'art.

---

<sup>17</sup> George Raby (1972), page 12. À moins d'indications contraires, toutes les citations de cette partie sont tirées des textes présentés au point 4.5.

En terme de quantité, André Montpetit est le seul auteur à être mentionné dans les onze articles publiés lors du « Printemps ». Tibo<sup>18</sup> et Marc-Antoine Nadeau suivent avec neuf mentions. Le groupe Chiendent dont fait partie André Montpetit est également mentionné neuf fois. C'est donc dire qu'André Montpetit est présenté deux fois sans mention du groupe<sup>19</sup>.

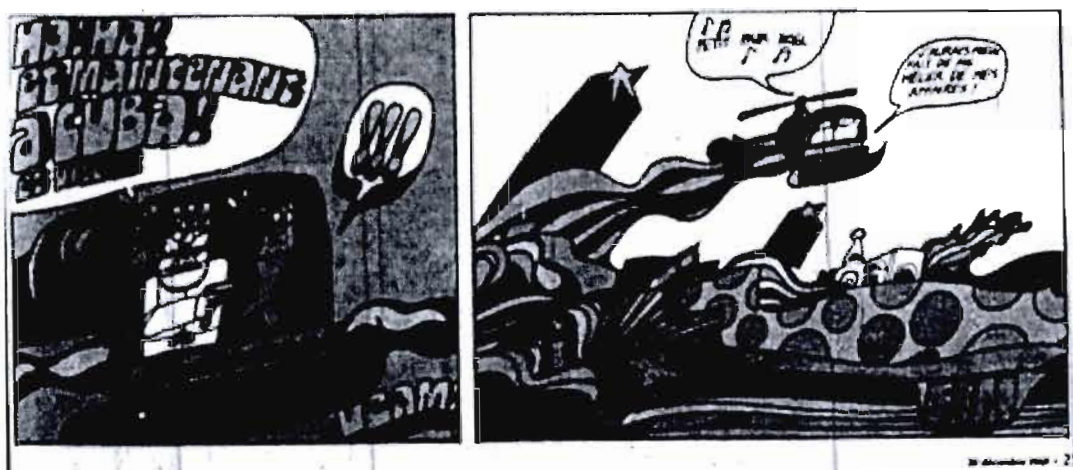


Figure 36 : André Montpetit

Le premier texte de George Raby, celui qui a donné son nom au « Printemps », comprend de courtes biographies de 10 auteurs et André Montpetit possède son entrée, évidemment<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> De son vrai nom, Gilles Thibeault sous lequel il a publié 2 articles sur la bande dessinée québécoise lors du « Printemps ».

<sup>19</sup> Aux fins de la rédaction de ce chapitre, lorsque nous disons qu'un auteur est cité un nombre x de fois, nous entendons par là que son nom apparaît dans x articles de notre corpus. Un auteur peut être cité plusieurs fois dans un même article, mais nous n'en avons pas tenu le compte.

<sup>20</sup> Les 4 membres du groupe Chiendent ont chacun leur entrée. Les six autres sont : Tibo, Philibert, Nimus, Dupuis, Chapleau et Cormier. Une onzième entrée rassemble plusieurs auteurs ensemble : Vittorio, Nuno, Barbeau.

En terme qualitatif, les commentaires accolés à cet auteur sont tous élogieux. Regroupé avec d'autres auteurs, il fait partie « des bijoux de la bande dessinée » (Georges Raby); et il est nommé dans la liste « des noms prestigieux » (Georges Raby, second texte). Les auteurs soulignent également le travail innovateur d'André Montpetit en indiquant que « s'il utilise le langage courant de la bande dessinée, il le métamorphose à tout coup » (Georges Raby) et que son « style très avant-gardiste devait faire *freaker*<sup>21</sup> plus d'un lecteur de *La Presse*. » (Michel Ouellette).

Mais ce qui permet de situer assurément André Montpetit dans le coin supérieur gauche, c'est la triple mention du mot « maître » accolé à son nom, même s'il est assez aisé de constater que les 2 dernières mentions sont des reprises de la première. Ainsi, Georges Raby écrit, en 1972, que « tous ses amis [le] considèrent comme le maître de la bande dessinée québécoise ». Cette phrase est reprise textuellement par Gérard Blanchard en 1973. Serge Brind'Amour opère un subtil glissement en indiquant dans son article de 1974 que ce sont les amateurs de bande dessinée qui considèrent André Montpetit comme le maître de la bande dessinée québécoise.

### 5.2.1.2 Chiendent

Nous regroupons ici les 3 autres membres du groupe car, contrairement à André Montpetit, ils sont moins cités et rarement à l'extérieur du Chiendent. Si le nom d'André Montpetit apparaît dans les onze articles, Chiendent et Marc-Antoine Nadeau sont présents dans neuf articles différents, Michel Fortier dans huit et Claude Haefely dans sept.

Nous avons vu dans l'introduction de cette thèse à quel point le méta-discours a louangé le groupe du Chiendent et comment il lui a attribué le rôle d'initiateur du

---

<sup>21</sup> Ce texte a été publié dans la revue contre-culturelle *Mainmise*, d'où le style de langage utilisé.

mouvement de réveil de la production nationale en bande dessinée. Nous ne nous répéterons pas ici. Signalons simplement qu'à cinq reprises, ces auteurs ne sont cités qu'afin de présenter les membres de Chiendent (le premier texte de Georges Raby, Gilles Thibault, Gilles Toupin, Gérard Blanchard et Michel Ouelette). Gérard Blanchard nomme les membres du groupe dans une note en bas de page et chez Gilles Thibault, Serge Chapleau est membre du Groupe<sup>22</sup>.



Figure 37 : Marc-Antoine Nadeau

<sup>22</sup> Nous allons voir dans le chapitre consacré au groupe du Chiendent dans la troisième partie que ce groupe n'était pas homogène et que, même s'il est généralement présenté comme un quatuor, les membres avaient des projets avec d'autres artistes et que beaucoup d'autres membres auraient pu se joindre au Groupe si le succès avait été au rendez-vous.



Au niveau individuel, tous les membres du groupe du Chiendent, y compris le poète Claude Haeffely, possèdent leur courte biographie dans l'article de Georges Raby paru dans *Culture vivante*. Les dessinateurs du groupe sont aussi mentionnés dans une liste que dresse Guy Robert. Ce dernier cite le groupe d'auteurs, mais la formulation de sa phrase laisse entendre une certaine hiérarchisation : après une première énumération où sont présents André Montpetit et Marc-Antoine Nadeau, la fin de son paragraphe ouvre une seconde énumération en débutant par « nous pouvons citer encore ». C'est dans cette deuxième partie que se retrouve Michel Fortier. Le premier texte de Georges Raby présente le travail de Marc-Antoine Nadeau et le qualifie d'innovateur : « Comme un poète qui refuse le vers académique pour s'adonner au vers libre, Nadeau dans sa bande dessinée fait fi des conventions et laisse l'œil libre de progresser dans la page comme bon lui semble, de bas en haut ou de droite à gauche indifféremment. »

Claude Haeffely, le poète du groupe, a droit, dans les textes de Georges Raby à un commentaire sur l'originalité de son travail d'écriture. Il indique d'abord que « [Haeffely], comme son héros, mi-discret, mi-frondeur, a suscité foule d'expériences intéressantes et nouvelles dans ce domaine de l'écriture et de l'illustration, du graphisme et de la peinture. » Puis, dans son second texte, il écrit que les histoires d'André Montpetit, « souvent scénarisées par Claude Haeffely, semblent un délire d'imagination. »

Quant au collectif « Chiendent », il est nommé pour reconnaître son rôle de précurseur ou pour souligner la non-circulation de ses œuvres. Une seule exception alors que Georges Raby (*Culture vivante*) pointe la qualité remarquable de certains travaux du groupe sans les mentionner, tout en ancrant cette production dans une nord-américanité profonde : « Certains créateurs du groupe du Chiendent, en particulier, ont su reprendre l'esprit de création, au niveau où les Indiens et les Esquimaux l'ont déjà porté, à un point presque prophétique. » Et dans ce même article, il poursuit en écrivant que « [v]oilà une équipe [le Chiendent] qui a cogité,

imaginé, préparé et réalisé des projets de bande dessinée d'un genre révolutionnaire. ».

Si le côté innovateur des œuvres de Chiendent est bien relevé, nous constatons que les mentions des difficultés que le groupe a connu à les distribuer est également bien noté : « Leurs activités [au Chiendent] sont fort nombreuses, mais la difficulté de faire paraître leurs créations les a confinés jusqu'ici dans une sorte de clandestinité artistique » (Georges Raby, *Culture vivante*). Il avait auparavant parlé d'un groupe « peu connu malheureusement ». Serge Brind'Amour, lui, précise que « Chiendent a peu publié : ses œuvres ont circulé dans des cercles restreints. On se passait les rarissimes exemplaires de la main à la main, entre amateurs ».

Nous voyons donc assez clairement, l'endroit où doit se situer le groupe du Chiendent dans notre tableau. La qualité positive des regards posés sur les œuvres, le côté innovateur de ces bandes dessinées, le respect manifesté à ses membres ainsi que les difficultés de distribution; tout cela justifie cet emplacement.

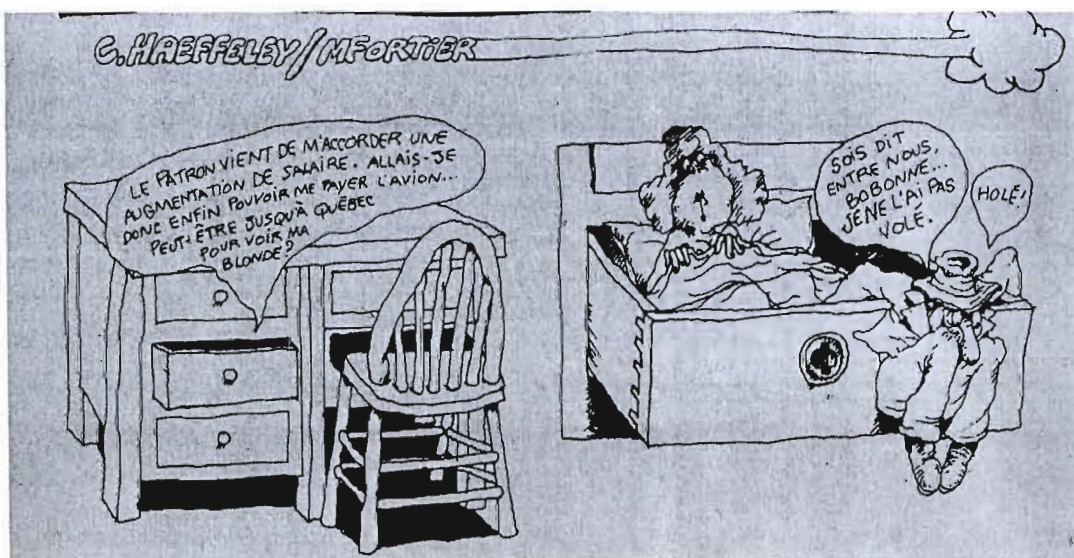


Figure 38 : Michel Fortier



### 5.2.1.3 Pierre Dupras

Pierre Dupras est né en 1937, ce qui fait de lui un trentenaire lors du « Printemps ». Il est un auteur est très prolifique et il a collaboré à plusieurs journaux et revues dont *François* et *Québec Presse*. Son œuvre est à la limite de la caricature politique et de la bande dessinée. D'ailleurs, il n'est pas cité dans l'article de Georges Raby qui a donné son nom à ce mouvement de la bande dessinée québécoise. Mais sa caricature est originale comme le souligne Gleason Thériège : « Et comment ne pas voir dans le style radicalement politique de Dupras ou du tandem Bergeron-Lavaill un progrès énorme sur la simple caricature sociale des Pieds nickelés, si étonnante fut-elle en son temps. » Il parle également de son « style neuf ». Et sa caricature fait souvent appel à plusieurs dessins, contrairement à la tradition du dessin unique. Cela lui permet de raconter des récits et de jouer également, parfois, sur la transformation des personnages comme dans sa série sur les politiciens qui se métamorphosent en animaux.

Le statut de Pierre Dupras est différent de celui des autres auteurs. Non seulement publie-t-il depuis une dizaine d'années lorsque débute cette nouvelle génération, mais de plus, il est le seul à publier d'une façon constante. Gilles Thibault le présente même comme « le seul dessinateur professionnel au Québec » et Gérard Blanchard écrit que « [c]'est le premier cartooniste du Québec ». Et il poursuit en disant que « c'est sûrement un des plus virulents. »

Pierre Dupras est souvent cité dans les articles. En plus de ceux de Gilles Thibault et de Gleason Thériège, il est mentionné dans le texte anonyme de *Québec-Presse*<sup>23</sup> et dans ceux de Gilles Toupin, Guy Robert, Serge Brind'Amour et Michel Ouelette. S'il n'est que mentionné sans qualificatif dans la plupart des textes, signalons tout de même que Gilles Toupin parle « du fameux Dupras », que Michel

---

<sup>23</sup> Au moment de la publication de l'article, Pierre Dupras est le caricaturiste attitré de *Québec-Presse*.

Ouelette souligne la qualité des planches de Pierre Dupras, alors que Gleason Théberge qualifie « *La Drapolice* [de] fresque grandiose<sup>24</sup> »

Sa position dans le champ de la bande dessinée québécoise est donc enviable puisqu'il est, à cette, époque, le seul dessinateur à collaborer étroitement avec un journal qui publie également des livres de ses dessins. Ainsi, *La Drapolice* et *La bataille des chefs* ont été publiés aux   ditions Québec-Presse. Mais son travail demeure confiné à la presse alternative. Ce ne sont donc pas les chiffres de vente, mais son statut d'auteur professionnel qui explique notre choix de le situer dans le coin supérieur droit de notre tableau au dessus d'André Philibert.



Figure 39 : Pierre Dupras

<sup>24</sup> *La Drapolice* est un livre que Dupras a publié en 1972.

#### 5.2.1.4 André Philibert

En ce qui a trait à la reconnaissance symbolique, André Philibert se doit d'être situé à proximité d'André Montpetit. Même s'il n'est pas qualifié de « maître », la qualité de son travail fait l'unanimité. Son œuvre est également un peu plus consistante puisque, contrairement aux membres du Groupe Chiendent, il a publié un livre, le premier véritable album du « Printemps », *Oror 70*<sup>25</sup>. Et cet album a connu un certain succès si l'on se fie aux informations tirées des écrits du « Printemps ». Gérard Blanchard mentionne dans son texte qu'« une première édition à 1000 exemplaires fut épuisée et retirée » et Serge Brind'Amour écrit qu'« André Philibert publie à compte d'auteur, aux éditions du Cri, *Oror 70* dont les 2 000 exemplaires s'enlèvent rapidement ». Ces chiffres suffisent à placer Philibert à l'intérieur de la sphère de grande production, bien que ce livre ne semble pas, à première vue, une bande dessinée s'adressant à un large public. Le dessin s'inscrit dans la vague psychédélique et le texte, poétique, est écrit en phonétique. André Philibert a même collaboré avec des poètes pour ce livre, ce qu'explique Gérard Blanchard : « Les textes sont écrits phonétiquement et les mots reformés par assemblages poétiques. Un certain nombre d'entre eux sont empruntés aux poètes Bujol et Cadieux, amis de Philibert<sup>26</sup> ».

Les années 1960 et la bande dessinée psychédélique ont mis en scène des personnages féminins autrement plus développés et intéressants que les simples compagnes de héros que l'on avait pu rencontrer auparavant dans la bande

---

<sup>25</sup> Si l'on se reporte au tableau du chapitre précédent à la page 133, *Oror 70* arrive en troisième position dans l'ordre de publication des albums après 1968. Mais le premier, *Le captif dorloté*, est un album pour enfants publié à compte d'auteur, et le second, *les Oraliens* de Dupras est un regroupement de planches accompagnant l'émission de télévision du même nom qui était diffusée à Radio-Québec. *L'œil voyeur* de Tibo est également publié en 1970, mais nous nous basons sur l'article de Brind'Amour pour reconnaître l'antériorité de Philibert : « En 1970, André Philibert publie à compte d'auteur, aux éditions du Cri, *Oror 70* (...) ce qui encourage Tibo (Gilles Thibeault) à tenter l'expérience l'année suivante. » À noter que Brind'Amour situe la publication de *L'œil voyeur* en 1971 alors que la mention légale du livre indique 1970.

<sup>26</sup> Pierre Cadieux (ou Cadieu ou Pierre-K. Dieu) avait publié son premier recueil de poésie en 1969, *Clopec*. Bujol fait sûrement référence à Michel Bujold, poète qui a collaboré avec Cadieu pour son livre *La campagne du parti poétik* en 1970.

dessinée. « Qu'on pense aux *Barbarella*, *Pravda* ou *Jodelle*<sup>27</sup>, dont l'*Oror* de Philibert fait écho à sa façon, qui ont lancé le cinéma et la littérature contemporaine sur de nouvelles pistes... » (Gleason Théberge).

Bien que publié aux Éditions du Cri, l'album d'André Philibert est considéré comme une publication à compte d'auteur. Ce fait est mentionné à deux reprises dans les articles. Ainsi, Gérard Blanchard écrit que : « Beaucoup de jeunes dessinateurs font de la bande dessinée : certains (André Philibert ou Nimus) publient à compte d'auteur » et Serge Brind'Amour : « En 1970, André Philibert publie à compte d'auteur, aux éditions du Cri, *Oror 70* ». Mais peu importe la façon dont le livre a été publié, la mention de la maison d'édition à l'intérieur du livre permet de lier la bande dessinée à la poésie puisque cette petite maison se consacrait à ce genre littéraire depuis 1966<sup>28</sup>. Si André Montpetit provient du domaine artistique, notamment en étant membre de l'Atelier de recherches graphiques, André Philibert amène à la bande dessinée ses compagnons des cercles poétiques<sup>29</sup>.

André Philibert est également nommé dans la liste des noms prestigieux du second article de Georges Raby et possède son entrée dans la liste des biographies de son premier article. Il est aussi cité dans le tout premier article, celui de *Québec-Press* qui date de 1971. Il figure également dans la liste des quatre œuvres innovatrices d'après Gleason Théberge : « Comme *Nestor* [Chatelle et Thomas] ou *L'homme impossible* [Pierre Thériault], *Élection à Québec* [Toupin et Liceras] n'invente rien des processus connus de la bd. Il n'en va pas de même pour les quatre œuvres que leur argumentation circulaire, voire absurde, nous fait considérer

---

<sup>27</sup> *Barbarella* est une création de Jean-Claude Forest qui a été publiée en 1962 ; *Jodelle* est l'œuvre de Guy Peellaert au dessin et Pierre Bartier au scénario (1966) ; et *Pravda* est dessinée par le même Peellaert sur un scénario de Pascal Thomas en 1967.

<sup>28</sup> Cette maison d'édition aurait publié les recueils *Tangara* de Raymond Raby en 1966, *Clopec* de Pierre Cadieu, en 1970 et *Les poubelles mangeoires célestes* de Claude Grenier en 1971.

<sup>29</sup> Pierre Cadieux était le colocataire de Philibert à l'époque de la publication d'*Oror 70*. Il y signe d'ailleurs la préface. Nous tenons ce fait d'une discussion avec Pierre Cadieux à l'automne 2009. Le lien avec la poésie est également présent avec la présence de Claude Haefely à l'intérieur du groupe Chiendent.

comme métaphysique : *Oror 70* [Philibert], *L'œil voyeur* [Tibo], *Bonjour chez vous* [Nimus], *Le fou de l'empereur* [Tanguay]. ». Et Serge Brind'Amour cite André Philibert dans sa liste des auteurs participant à la revue *BD*, indiquant que celle-ci est supérieure à ses concurrentes, *L'Hydrocéphale entêtée*, *Made in Kébec* et *Patrimoine*. Enfin, Gleason Thérberge écrit qu'« Essentiellement anarchique la bande [Oror 70] comme son personnage principal se veut neuve et réussit à imposer sa vision du monde. »



Figure 40 : André Philibert

### 5.2.1.5 Tibo

Giles Thibeault, dit Tibo, est également maintes fois cité lors du « Printemps ». On lui reconnaît un rôle de précurseur avec la publication de son livre *L'œil voyeur* aux éditions du Cri en 1970, livre qui a suivi de peu la sortie d'*Oror 70* chez le même éditeur. Tout comme André Montpetit, il est cité dans la liste des noms prestigieux dans le second texte de Georges Raby et il possède également sa courte biographie dans son premier article. Serge Brind'Amour lui reconnaît de « très belles planches ». Gleason Théberge, dans son article, souligne le côté innovateur de Tibo en rangeant son livre parmi les quatre œuvres métaphysique, au même titre que l'*Oror 70* de Philibert.

Tibo est également cité 2 fois, en compagnie d'autres auteurs, pour souligner la qualité de la revue *BD*. C'est d'abord Serge Brind'Amour qui hisse cette revue au sommet en la comparant à ses concurrents :

Mais tout cela [*l'Hydrocéphale illustré, Made in Kébec, Patrimoine*] reste en deça de *BD* (pour bande dessinée) la mieux faite, la plus professionnelle des revues d'ici, et la plus solide financièrement puisque le Conseil des Arts du Canada la subventionne depuis un an! Tous les genres s'y rencontrent sous des signatures comme celles de Dupras, Tibo, Fern, Bernèche, Godbout, André Philibert, Michel Tassé, Landry ou Carl Daoust.

Puis, c'est Michel Ouellette qui écrira que *BD* est une revue « d'une qualité et d'un standing très élevés » avant de citer, notamment, Michel Tassé, Pierre Dupras, Réal Godbout, Fern', Tibo, Bernèche, et Côte Felx.

La seule note discordante apparaît sous la plume du même Michel Ouellette qui, s'il semble avoir apprécié les planches de Tibo publiées dans la revue *BD*, n'a pas porté le même regard sur ses histoires publiées dans *La Presse*. Il écrit que « les bandes de Vallée, Tibo, Bernèche, Leduc, Demers et cie de cette époque étaient loin du niveau acceptable » avant d'encenser « la magnifique série d'histoires en deux planches en couleurs de Montpetit dont le style [était] très avant-gardiste ».



L'absence de qualificatifs aussi forts que « maître » et la dernière remarque de Ouellette nous permettent de situer Tibo en dessous de Montpetit dans notre tableau<sup>30</sup>.

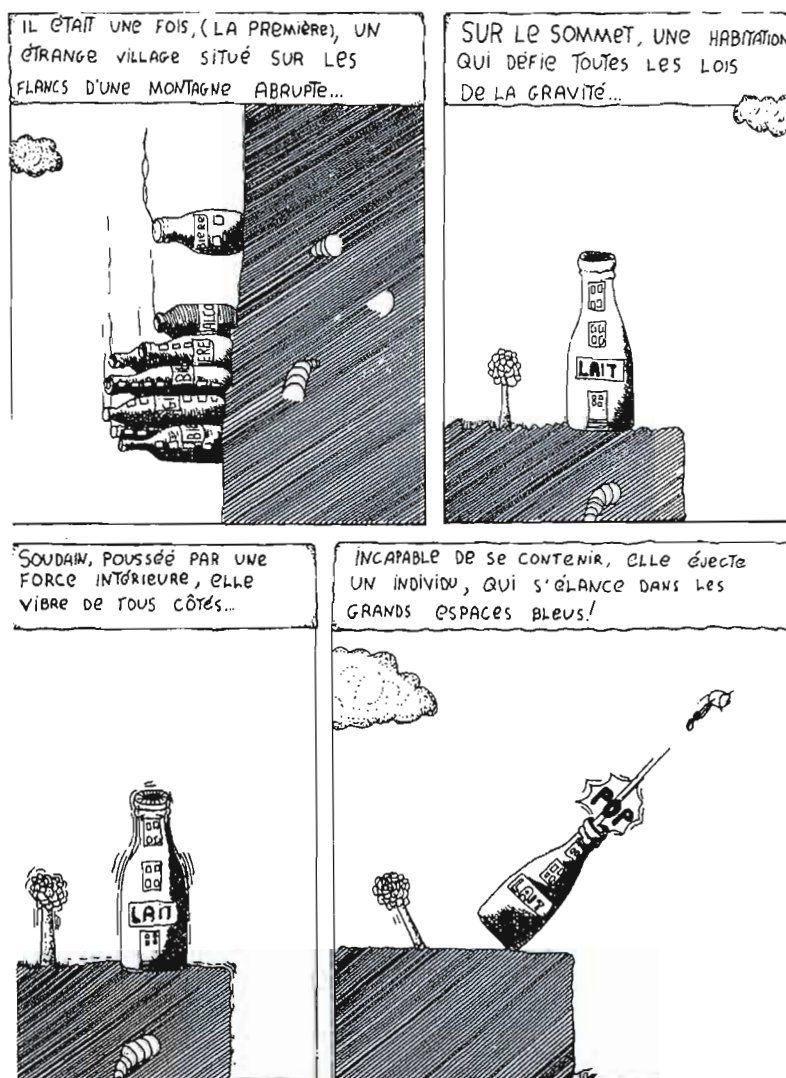


Figure 41 : Tibo

<sup>30</sup> Ces deux artistes ont quitté la bande dessinée dans les années qui allaient suivre. André Montpetit a poursuivi une carrière de peintre et Tibo a écrit de nombreux livres illustrés pour la jeunesse qui ont obtenu de prestigieuses récompenses dont plusieurs Médailles du Gouverneur général.

### 5.2.1.6 Robert Lavaill (et Léandre Bergeron)

Il nous serait difficile ici de parler de Robert Lavaill sans tenir compte de la présence de Léandre Bergeron à ses côtés. Car si Robert Lavaill a produit un bon nombre d'illustrations dans sa carrière, sa production en bande dessinée durant cette période n'est constituée que de son *Histoire du Québec illustrée*, livre qui est une adaptation de l'ouvrage du même titre de ce même Léandre Bergeron et qui a été publié aux éditions Québécoises en 1970. L'adaptation en bande dessinée a été publiée l'année suivante chez le même éditeur. D'ailleurs, dans tous les articles, les deux auteurs sont toujours nommés ensemble.

Même si nous ne possédons pas les chiffres de vente, nous savons que ce livre s'est relativement bien vendu à l'époque. Il a même connu la consécration de la réédition (aux éditions Balzac en 1994). Serge Brind'Amour écrit : « ...et surtout *l'Histoire du Québec illustrée*, mise en images par Lavaill du petit manuel de Léandre Bergeron, premier succès commercial de la bande québécoise, prouvant aux sceptiques qu'il existe un marché. » Malheureusement, le succès de ce livre, combiné aux 2000 exemplaires qu'*Oror 70* aurait vendu n'ont pas été suffisants pour créer un engouement qui se serait traduit par le développement d'une industrie. Des jalons ont été posés, mais il faudra attendre les années 2000 pour que des éditeurs puissent véritablement et durablement occuper le marché<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> À titre d'exemple, voici l'introduction d'un article que j'ai publié dans le numéro 6 de la revue *Trip* à l'automne 2009 : « J'ai quelques fois entendu des gens parler ces derniers temps d'un nouveau *Printemps* de la bande dessinée pour qualifier le dynamisme de la production et des manifestations du neuvième art en sol québécois depuis le début des années 2000 : maisons d'édition ayant plus de 10 ans d'existence et de substantiels catalogues (Les 400 coups, La Pastèque, Mécanique générale, Premières lignes) ; succès de vente de séries québécoises (*Paul* de Michel Rabagliati) ; auteurs québécois travaillant directement pour des éditeurs étrangers (Delisle, Labrosse, Delaf et Dubuc, Lamontagne, Miville-Deschênes, Rioux, Rodier, Henrichon, etc) ; des festivals (Québec et Gatineau) et un programme universitaire consacré à la bande dessinée (Université du Québec en Outaouais). Il est vrai que la conjoncture actuelle semble porter un vent d'optimisme que la bande dessinée québécoise n'a jamais connu. Cette dernière semble donc vivre la période la plus glorieuse de son histoire. C'est du moins ce que l'on pourrait croire à la lecture des titres des articles de Fabien Deglise publiés en une du *Devoir* ces dernières années : « La bédé québécoise à l'âge adulte, dites-vous ? » (31 janvier/1<sup>er</sup> février 2004) ; « La bédé québécoise en orbite » (2 mars 2006) ; et « 2008 a propulsé la bédé francophone vers de nouveaux sommets. Un succès auquel le Québec n'est pas étranger » (6 janvier 2009). Ajoutons qu'en janvier 2010, *Paul à Québec* de Michel Rabagliati a obtenu le Prix du public au prestigieux



Si les suites n'ont pas été celles escomptées, la qualité du travail de Robert Lavaill est soulignée lors du « Printemps ». Gleason Thériège met Pierre Dupras et Robert Lavaill sur le même pied : « Et comment ne pas voir dans le style radicalement politique de Dupras ou du tandem Bergeron-Lavaill un progrès énorme sur la simple caricature sociale des Pieds nickelés, si étonnante fut-elle en son temps. » Et Gérard Blanchard précise que « Le dessin très écrit de Lavaill fait merveille avec des textes relativement longs que fragmente la mise en pages. C'est un excellent contact avec « l'humour québécois ».



Figure 42 : Robert Lavaill

festival de la bande dessinée d'Angoulême en France, devenant ainsi la première bande dessinée québécoise primée de ce Festival qui existe depuis 1974.

### 5.2.1.7 Nimus

Nimus, dont on ne connaît pas le vrai nom, va publier, à compte d'auteur, deux numéros d'une revue intitulée, d'abord *Nimus*, puis *Bonjour chez vous*. Cet auteur, tout comme les auteurs précédents, possède sa notice dans le premier texte de Georges Raby, et il est nommé dans la liste des noms prestigieux de son second texte. Son œuvre fait également partie des quatre ouvrages cités par Gleason Théberge et qui, selon lui, « réinvente...[l]es processus connus de la bd ». Ce dernier souligne également que « le *Bonjour chez vous* de Nimus est aussi audacieux. »

Deux articles nous permettent d'en savoir un peu plus sur cet énigmatique auteur. Selon Gérard Blanchard, Nimus aurait vendu 1600 exemplaires de sa revue. Bien ancré dans l'*underground* américain, Nimus serait aussi un admirateur de *Rip Of Press*<sup>32</sup>.

Enfin, Michel Ouellette, dans *Mainimise* le qualifie de « *freak* du Carré St-Louis. » Il poursuit en indiquant que « Le no 2 (...) contient une bande toute en couleurs d'une qualité exceptionnelle et d'un style très original en comparaison de la production de l'époque. »

### 5.2.1.8 Bernèche

Jean Bernèche a publié des bandes dans plusieurs revues durant le « Printemps ». Il est également l'un des rares auteurs à avoir réussi à placer ses bandes dans un grand quotidien. Sa série *Rodolphe le policier* va être publiée dans *La Presse* à partir de septembre 1973, soit quelques mois après que Michel Tassé eut débuté la publication de sa bande *Les microbes* dans ce même quotidien en mars de la même année. Soulignons, qu'il fait partie de la liste des noms prestigieux de Georges Raby.

---

<sup>32</sup> Basée à San Francisco, cette maison d'édition a été au cœur du mouvement *underground* américain en bande dessinée. Elle a été fondée en 1969.

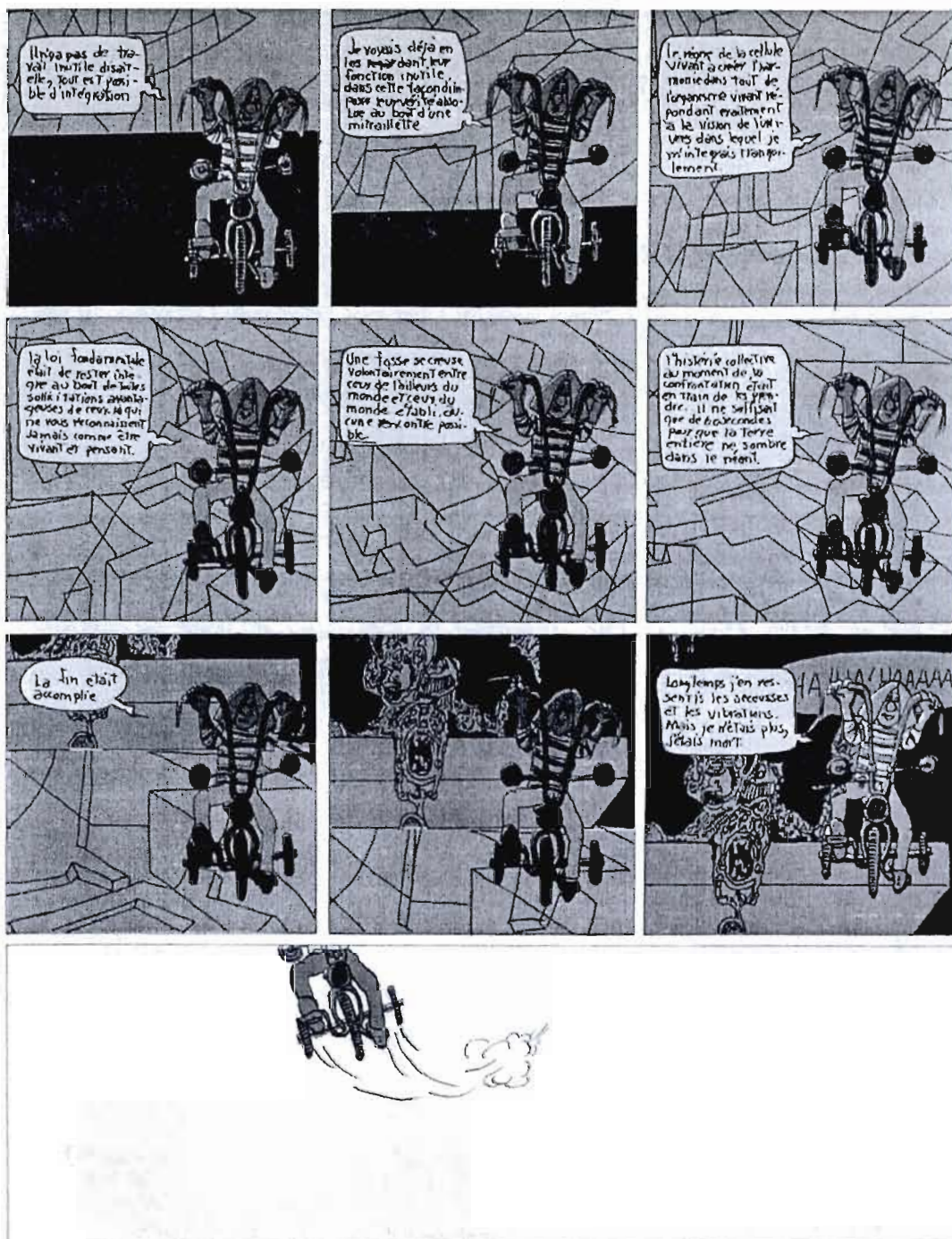


Figure 43 : Nimus

Nous retrouvons également quelques commentaires sur son œuvre. Ainsi, Gilles Thibault écrit que « Par sa philosophie simple et son humour pur, Jean Bernèche, tout comme Rodolphe le policier, occupe une place importante dans le cœur des Québécois. » Serge Brind'Amour, quant à lui, n'hésite pas à comparer le *strip*<sup>33</sup> de Jean Bernèche à la référence suprême en la matière, Charles Schultz<sup>34</sup> : « Jean Bernèche semble avoir plus de souffle : *Rodolphe*, c'est l'homme moyen aux prises avec les petits ennuis de la condition humaine et les grands problèmes de la vie quotidienne. L'humour, qui tient parfois au dessin, parfois au texte, est toujours d'une certaine tristesse qui n'est pas sans rappeler *Peanuts*. »



Figure 44 : Bernèche

<sup>33</sup> Rappelons qu'un *strip* est une histoire courte, généralement en trois ou quatre cases. C'est la forme privilégiée des bandes dessinées dans les quotidiens.

<sup>34</sup> Charles Schultz (1922-2000) est l'auteur de la série *Peanuts* qui met en scène les personnages de Snoopy et de Charlie Brown.



Ouellette, quant à lui, émet un avis mixte sur le travail de Bernèche. S'il le cite parmi les auteurs de la revue *BD* pour démontrer qu'elle est : « [d]'une qualité et d'un standing très élevés » et qu'il poursuit en écrivant que « [c]ette revue [*BD*], sous une très bonne présentation, contenait plusieurs bandes de qualité, entres autres celles de Godbout, Millette, Dupras et le « Rodolphe le policier » de Bernèche. », il avait écrit précédemment que « les bandes de Vallée, Tibo, Bernèche, Leduc, Demers et cie de cette époque étaient loin du niveau acceptable. » Il faisait alors référence à la production de Bernèche qui précédait sa création de Rodolphe le policier.

Ces mentions de son œuvre ainsi que sa publication dans le grand quotidien qu'est *La Presse* suffisent donc à le placer dans la sphère de grande production.

#### 5.2.1.9 Réal Godbout

Il nous reste à situer un dernier auteur sur l'axe positif : Réal Godbout dont nous étudierons l'œuvre dans la troisième partie de notre thèse. Mentionnons simplement ici que cet auteur a fait partie des principales aventures éditoriales de l'époque : *Bd*, *L'Hydrocéphale illustré* et *La Coopérative des petits dessins*. Il n'a que 19 ans lorsqu'il publie sa première bande dans le *Quartier latin*. S'il est très jeune au début du « Printemps »<sup>35</sup> et qu'il « montre ses possibilités diverses et l'affirmation de son talent » (Gérard Blanchard), il s'affirmera tout au long de cette période pour devenir, avec Jacques Hurtubise un « chef de file du mouvement de la b.d. québécoise » (Michel Ouellette).

Réal Godbout est cité dans six articles différents et la qualité de son travail est soulignée, notamment par Michel Ouelette lorsqu'il commente le contenu de la revue *L'Hydrocéphale illustré* : « on y présente de nombreuses bandes originales. La meilleure : *Le pollueur nocturne* de Godbout. »

De tous les auteurs du « Printemps », Réal Godbout est celui qui bâtira l'œuvre la plus consistante lors des décennies suivantes. On le constate à la lecture

---

<sup>35</sup> De tous les auteurs examinés ici, il est le plus jeune, avec Tibo. Ils sont tous deux nés en 1951.

du tableau 11, il est l'auteur le plus cité par Michel Viau (22 fois en 1999) et Mira Falardeau (10 fois en 2008). D'où notre intérêt à analyser son œuvre dans la troisième partie de notre thèse.



Figure 45 : Réal Godbout

### 5.2.2 Regards négatifs

À l'inverse des auteurs cités précédemment, le discours critique, analytique et historique n'est pas tendre pour certains. Nous en avons retenu six qui, pour la plupart, ont publié un plus grand nombre de planches que les auteurs que nous venons de voir. Ces auteurs sont totalement absents du méta-discours ou bien n'y sont relevées que les faiblesses de leur travail.

Il y a d'abord Pierre Peyskens et Gui Laflamme qui, tous deux, publient des bandes dessinées durant les années 1960, avant le début du « Printemps ». Or, même si certains des articles du « Printemps » abordent le sujet de l'histoire de la bande dessinée québécoise afin de mettre en perspective les productions du « Printemps », ces auteurs ne sont mentionnés aucune fois. Et leur place dans l'histoire de la bande dessinée québécoise ne s'est pas améliorée au fil des années puisqu'ils ne sont mentionnés que 3 fois dans l'ouvrage de Michel Viau et aucunement dans celui de Mira Falardeau. Rappelons que le livre de Michel Viau est un répertoire et que les auteurs sont cités pour des livres qu'ils ont publiés (une fois par série) et pour chacun des périodiques auxquels ils ont collaboré.

Pierre Pesykens a publié *La Coupe Stanley mystère* en 1962 et *Le captif dorloté* en 1968 (voir fig. 34). Gui Laflamme a publié l'album *Aventures dans le Grand Nord*<sup>36</sup> et le *comic book* du Capitaine Bonhomme en 1972. Il avait également proposé une bande dessinée dans les pages du *Samedi* et ce, dès 1956 : les aventures du détective Guy Benoît. Dans la présentation de cette série dans ce journal, le 24 mars 1956<sup>37</sup>, l'article se termine par une prédiction : « Guy Benoît entrera peut-être dans l'histoire des *comics* comme un des rares et premiers illustrés canadiens du genre. » Mais l'Histoire en a décidé autrement.

---

<sup>36</sup> Nous ne savons pas avec précision à quelle date ce livre fut publié. Il est absent du catalogue de la Bibliothèque nationale du Québec. Dans le catalogue des Archives nationales du Canada, il est indiqué [196 ?]. Ce que reprend Michel Viau en rajoutant : « peut-être 1972 ».

<sup>37</sup> Cette page d'introduction à la série est reproduite à l'Annexe H.





Figure 46 : Gui Laflamme

Cette absence dans le méta-discours du « Printemps » explique donc leurs positions dans notre tableau 10.

Bernard Groz a publié des albums racontant les histoires du Capitaine Bonhomme, personnage créé pour la télévision par Michel Noël. La facture de ces albums était calquée sur le modèle européen du livre cartonné de 44 planches en couleurs. Reproduction de modèles existants, volonté évidente de rejoindre un public le plus large possible et constitué majoritairement d'enfants, ce genre d'albums n'allait pas trouver un écho très favorable à l'intérieur du discours critique. Surtout

que, comme nous l'avons présenté au chapitre précédent, ce discours a lieu dans des organes qui ne s'intéressent pas réellement aux productions visant un jeune public et possédant un lectorat constitué, en majorité d'intellectuels : *Québec-Presse*, *Vie des arts*, *Mainmise*, etc. Commentant l'album du Capitaine Bonhomme dessiné par Bernard Groz, Michel Ouelette indique que « le résultat est dégueulasse. »



Figure 47 : Bernard Groz



Jean Guilemay, l'auteur de la série *Bojoual*, est cité dans deux articles. Sa série, racontant les aventures d'un Huron doté d'une force extraordinaire habitant un village francophone résistant à l'envahisseur anglophone était une tentative, visiblement, de transposer le succès de la série *Astérix* de Goscinny et Uderzo à la sauce québécoise. Ici aussi, les albums étaient édités d'après les standards franco-belges. Cette série aurait connu un certain succès commercial<sup>38</sup>.

Le premier album de *Bojoual* a été publié en 1974, mais la signature de Jean Guilemay était déjà apparue dans *Perspectives* à la fin des années 1960. Il est donc cité dans deux articles du « Printemps ». Serge Brind'Amour ne fait que citer le nom de la série, sans mention de l'auteur. Quant à Michel Ouelette, il qualifie la série de « tentative minable » et de « flop monumental ». Jean Guilemay se retrouve donc à l'opposé d'André Montpetit. Son relatif succès commercial est inversement proportionnel au capital symbolique que sa création lui a apporté<sup>39</sup>.

Les deux derniers auteurs, Jesus Liceras et Éric Thomas sont cités dans quatre articles chacun. Le premier est un auteur d'origine espagnole né en 1922 et qui a été présent au Québec entre 1960 et 1980. Il a dessiné les albums de la série *Ti-Jean le Québécois* sur des scénarios de Robert Toupin. Deux albums sont parus en 1972 et 1975. Il a également prêté sa plume au personnage de *Patof* dans le *Photo-Journal*. Éric Thomas, lui, sur des scénarios de Marc Chatelle, a donné vie sur papier au personnage de *Nestor*, personnage créé pour la télévision par Claude Blanchard.

---

<sup>38</sup> Nous avons déjà aperçu dans des librairies de livres usagés, des exemplaires de cette série portant, sur la page couverture, la mention « cinquantième mille ». Nous n'avons pas réussi à corroborer cette affirmation. Réal Godbout se montre également perplexe dans l'entrevue reproduite en annexe.

<sup>39</sup> Guilemay aura aussi droit à un article incendiaire dans le numéro 3 de *L'Écran* qui ne fait pas partie de notre corpus puisque nous n'avons retenu que les articles parus dans des supports autres que des revues de bande dessinée. Signalons simplement que le titre de l'article était : *La mauvaise haleine de Bojoual*.

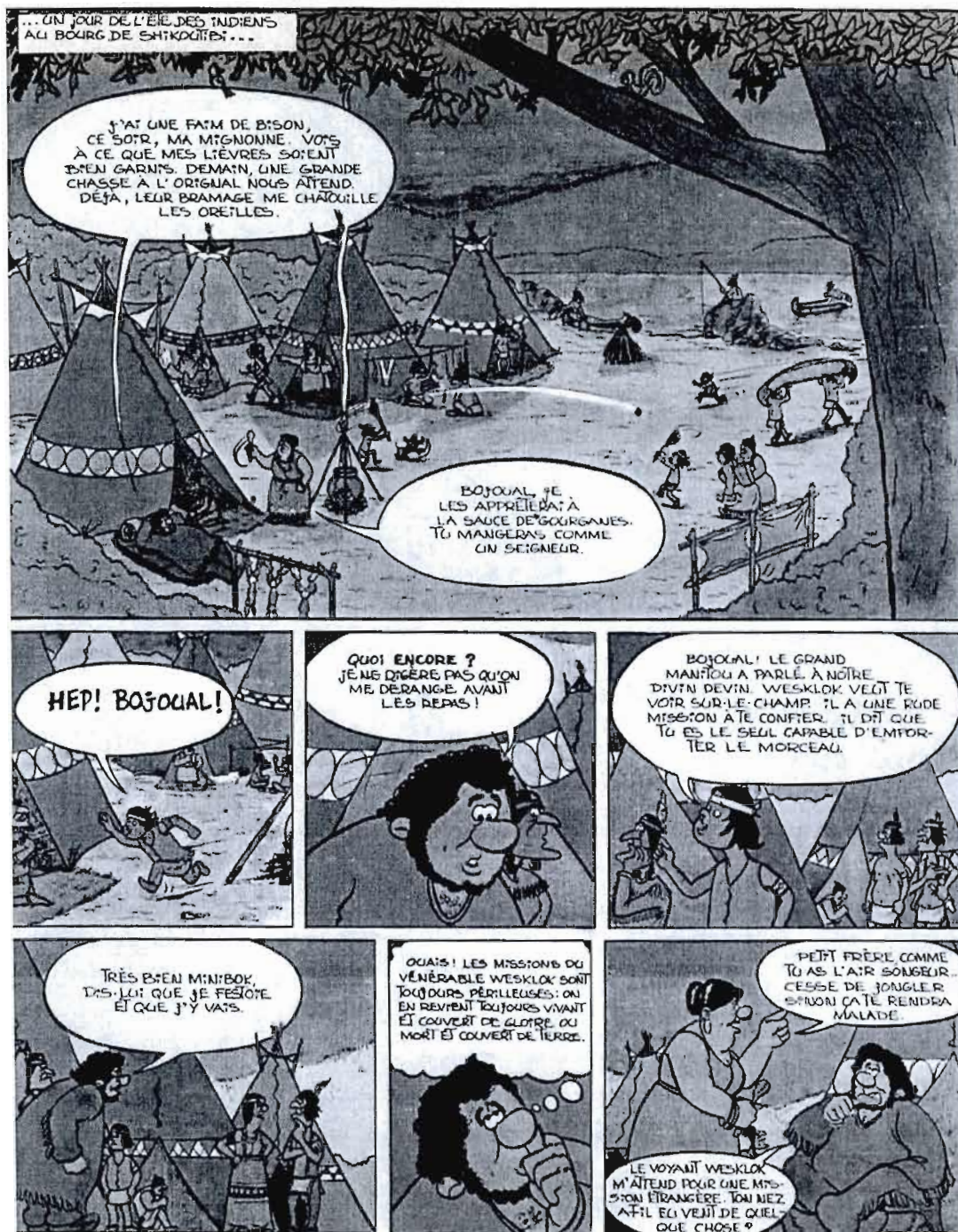


Figure 48 : J. Guilemay





Figure 49 : Jesus Liceras



Figure 50 : Éric Thomas

Nous sommes donc en présence de trois personnages visant un jeune public, dont deux sont des extensions de personnages déjà connus par les enfants<sup>40</sup>. Mais les succès commerciaux ne durent pas être au rendez-vous puisque tous ces personnages ont cessé leur existence après deux albums ou une année de publication en journal.

La réception critique n'a pas été très élogieuse, non plus, pour ces auteurs. Commentant le premier album de la série de *Ti-Jean le Québécois*, Gleason Thériage écrit que « [c]omme *Nestor* [de Chatelle] ou *L'homme impossible* [de Thériault], *Élection à Québec* n'invente rien des processus connus de la bd. » Il poursuit avec *Nestor* : « qui vise un plus grand public et se limite, utilisant un dessin simple et varié, à raconter sur une planche (parfois plusieurs), une des aventures de l'enfant montréalais et de ses chums. » La critique demeure neutre. Serge Brind'Amour sera un peu plus acerbe dans ses propos : « *Photo-Journal* a publié un an *Nestor*, inspiré du gamin de Claude Blanchard, mais dont l'insipidité des scénarios de Chatelle n'avait d'égale que la qualité graphique des dessins d'Éric Thomas. ». Quant à Michel Ouelette, s'intéressant à Jesus Liceras, il débute en écrivant qu'« [u]n autre petit fascicule parut en 72 : *Élection à Québec* (sic). Une seule chose à dire sur celui-ci : le dessinateur, en l'occurrence Liceras, dessina la même année, la bande hebdomadaire *Patof* qui parut dans *Photo-Journal*. On (sic). » Malheureusement la fin de la phrase a été tronquée lors de la publication de la revue *Mainmise*. Mais il est aisé de deviner, compte tenu de la personnalité de l'auteur et de la revue, que la fin de la phrase n'allait pas servir à encenser l'œuvre de Jesus Liceras.

Nous croyons que ces commentaires parviennent à bien nous faire comprendre l'état des positions occupées par les auteurs majeurs de la bande dessinée québécoise de ces années. Il nous paraît maintenant évident que la piètre

---

<sup>40</sup> Citons également les personnages télévisuels de *Bobino et Bobinette*, des *Oraliens* et de Nic et Pic pour conclure que les éditeurs ont vainement tenté de décliner en bande dessinée des succès issus de la télévision.



qualité des œuvres s'adressant à un très large public, c'est-à-dire, pour ces années, aux enfants, n'a pas permis à ces auteurs de s'emparer de positions qui étaient pourtant inoccupées suite au retrait du champ de la bande dessinée des éditions Fides au début des années soixante. Les éditeurs et les producteurs ont misé sur des personnages connus, mais issus d'un médium différent, la télévision (*Les Oraliens*, *Patof*, *Nic et Pic*, *Bobino et Bobinette*, *Nestor et le Capitaine Bonhomme*), sans pour autant réussir un passage original de l'un à l'autre. Il s'agissait de reproduire des recettes ayant déjà fait leurs preuves. Mais alors que les séries jeunesse se renouvelaient aux États-Unis (*Fantastic Four*, *Spider Man*, *Green Lantern*, etc.), et en France et en Belgique (*Yoko Tsuno*, *Tuniques Bleues*, *Blueberry*, *Valérien*, etc.), les produits proposés par les éditeurs québécois ne pouvaient compter que sur l'utilisation d'un personnage reconnaissable. Quant aux créations originales (*Bojoul*, *Ti-Jean*), nous constatons qu'elles tentaient de transposer un modèle ayant connu un certain succès à l'étranger dans la réalité québécoise, notamment celui d'*Astérix*, mais sans pour autant apporter la touche d'originalité dans le dessin et le scénario qui aurait permis à ces séries de s'installer confortablement dans l'imaginaire québécois.

À l'inverse, le renouveau de la bande dessinée européenne et américaine qui a éclos durant cette décennie de contestation et ce, tant dans les thèmes abordés que dans les explorations formelles et les moyens de production (photocopies, impression à compte d'auteur, réseaux parallèles de distribution, etc.) a connu une certaine émulation chez une certaine catégorie d'auteurs québécois. Mais l'absence de tradition ainsi que la frilosité des éditeurs qui ne possédaient aucun élément de comparaison avec d'autres producteurs locaux n'ont permis à ces auteurs que de récolter une certaine reconnaissance symbolique à très court terme.

Maintenant que nous avons situé les différents auteurs du « Printemps », il est temps d'étudier les prises de positions par ces différents acteurs afin d'identifier les projets et les volontés derrière ces créations. Ce qui nous ouvrira la porte à la dernière partie de cette thèse où nous étudierons concrètement les retombées des

positions occupées et des prises de position par ces auteurs sur les œuvres qu'ils ont proposées à leurs lecteurs.

### 5.3 Les prises de position éditoriales

Malgré leurs différences, les acteurs des sphères de grande production et de production restreinte partageaient un désir commun : développer une bande dessinée typiquement québécoise. Les raisons à la base de cette volonté pouvaient diverger entre les différents groupes : permettre l'éclosion d'une affirmation nationale en bande dessinée ou simplement rejoindre un plus grand nombre de lecteurs sur le territoire québécois. Car en ces années, les lecteurs de bande dessinée sont nombreux comme le titrait l'article de *Québec-Presse* en 1971 : « Il se lit beaucoup de bandes dessinées au Québec, mais bien peu sont québécoises ».

On mise donc à cette époque sur le mot « Québec ». Apparaissent alors sur le marché les noms de *Ti-Jean, le Québécois*; de *Bojoul, le Huron-Kébécois*; de *L'Histoire illustrée du Québec*; des revues *Made in Kébec*, *Kébec poudigne*, *Capitaine Kébec*, etc.

Ce phénomène n'est, évidemment, pas propre à la bande dessinée. Les années soixante et soixante-dix ont connu une montée du nationalisme québécois. Le roman, le théâtre et le cinéma, notamment, ont produit des œuvres résolument nationalistes, s'émancipant peu à peu des modèles étrangers. Les thèmes abordés et le langage utilisé ont permis un certain ancrage dans la réalité québécoise. La bande dessinée n'y échappera pas et tentera elle aussi de se nationaliser, comme nous le lisons derrière la volonté éditoriale de *L'Écran* : « Mais nous ne pouvions plus souffrir que le Québec, qui cherche à s'affirmer dans tant de domaines, n'ait pas sa revue de bandes dessinées<sup>41</sup>. » Et comme le laissait sous-entendre le titre de

---

<sup>41</sup> Communiqué du 31 octobre 1974, reproduit en annexe.

l'article de Serge Brind'Amour paru dans *MacLean*, « Zap ! Pow ! Stie ! La nationalisation de la bande dessinée québécoise ».

Afin de bien comprendre ce phénomène, nous allons étudier les prises de position éditoriales des auteurs et des animateurs de cette époque. Nous avons débuté ce chapitre en analysant les discours de ceux qui ont parlé *sur* la bande dessinée québécoise. Nous allons maintenant écouter ce qu'avaient à dire les artisans, ceux qui ont vécu ces années de l'intérieur<sup>42</sup>. Nous nous concentrerons donc sur les éditoriaux des revues ainsi que sur certains éléments, tels des communiqués de presse que nous avons eu la chance de retracer<sup>43</sup>.

### 5.3.1 La concurrence étrangère

Le premier élément que nous pouvons isoler suite à la lecture de cette partie du corpus, c'est l'inquiétude de ces auteurs face à la concurrence étrangère. C'est le constat auquel tout le monde parvient : les bandes dessinées européenne et américaine sont partout et occultent la production locale. Ainsi, nous pouvons lire dans un communiqué de presse publié par l'Hydrocéphale entêté et daté du 11 septembre 1973 que : « La bande dessinée lue et vue au Québec provient de l'extérieur, surtout de France et des U.S.A. (...) nos journaux préfèrent publier des bandes américaines (françaises aussi), traduites dans le cas des premières, et moins dispendieuses que celles produites au pays, parce que plus largement

---

<sup>42</sup> Une exception : Thibault qui a publié les articles dans *Médiart* et dans *Québec underground* est le même que l'auteur Tibo. Précisons que ceux qui ont rédigé les éditoriaux n'étaient pas nécessairement des auteurs et des dessinateurs de bande dessinée, mais leurs positions de rédacteur-en-chef suffisent à les considérer en tant qu'actants.

<sup>43</sup> Je remercie pour cela Jacques Samson, Bernard Dubois et Michel Viau qui ont alimenté mes recherches de leurs archives et qui m'ont permis de mettre la main sur des documents qui, sans cela, auraient été perdus à jamais.

distribuées<sup>44</sup>. » Ce qui relègue la bande dessinée québécoise dans les journaux « à côté de la rubrique nécrologique » (*La Pulp*, n° 3). Il en est de même, évidemment, pour la place de la bande dessinée québécoise en librairie. Il lui est difficile d'être visible, noyée qu'elle est parmi l'énorme quantité de livres provenant de l'étranger. La bande dessinée étrangère ne laisse que des miettes aux artistes locaux : « Pour nous dessiner, il y a un peu Serge Chapleau, beaucoup Pierre Dupras et un tas d'anonymes talentueux qui grignotent quelques miettes par dessous la table de la finance garnie de devises étrangères. » (*BD*, vol. 2, n° 1).

Il faut dire que la bande dessinée québécoise n'avait jamais réussi à construire un succès commercial autour d'un personnage. Dans les années 1960, même si les *Ladébauche*, *Onésime*, *Toupet*, *Fanchon* et *Jan-Lou* vivent leurs aventures depuis plusieurs années, les enfants leur préfèrent des héros venus de l'extérieur. En témoigne cette anecdote tirée du magazine *MacLean* de mars 1966. Des gens de l'industrie alimentaire sont réunis pour le dévoilement d'une nouvelle céréale. La compagnie *Quaker Oats* a décidé de s'adresser à sa clientèle francophone du Canada en proposant un produit endossé par un personnage qui rassemblerait les jeunes québécois. Il s'agit de remplacer le *Captain Crunch*. Or, qui a-t-on choisi ? Écoutons le compte rendu de Louis Martin :

Le maître de cérémonie, Gaétan Robillard, récemment promu à la maison-mère de Quaker Oats à Peterborough, pose la question : quel est le personnage le plus connu et le plus aimé des enfants du Québec ?

99 p. 100 des enfants québécois de langue française répondent : c'est... Sur l'écran apparaît Tintin, la mèche en bataille<sup>45</sup>.

Il n'est pas question ici de nier la qualité de ce qui est proposé aux lecteurs. « Attendu que nos meilleurs enfants (du berceau au corbillard) se cherchent en vain

---

<sup>44</sup> Ce communiqué est reproduit à l'Annexe I.

<sup>45</sup> Louis Martin (1966).

dans des dessins et un humour, parfois des meilleurs crus, mais importés de l'étranger. » (*BD*, vol. 1, n° 1). Ou encore : « D'aucuns prétendent que les Américains ont déjà fait mieux PARFAITEMENT D'ACCORD. Pis après? » (*BD*, vol 2, n° 3). Mais à qualité égale, il faut impérativement encourager la production locale. Le 31 octobre 1974, André Carpentier et Denis Bachand, tous deux membres du comité de rédaction de la revue *L'Écran*, signent un communiqué en forme d'appel au secours, une opération survie. Ils y écrivent :

Il faut qu'on achète L'ÉCRAN, qu'on le lise. Quand on l'aura vu et lu, on reviendra l'acheter. Car notre revue est taillée sur mesure pour les Québécois. Il y a bien les autres bandes dessinées d'importation... mais nous offrons un produit de qualité égale et, en plus, entièrement québécois dans sa conception et dans sa réalisation. Nous avons fourni un véhicule d'expression à de nombreux artistes, scénaristes et dessinateurs – et ce n'est pas fini<sup>46</sup>.

Qu'est-ce qui est reproché, donc, aux productions étrangères ? L'absence de reconnaissance dans les œuvres de ce que nous sommes : « Tarzan, Dick Tracy, Spiderman... ça sent trop la Paix/Guerre du Vietnam. Pilote, Tintin, Spirou,... ça manque un peu de Gaspésie. Entre les deux, il y a vous, pis nous. » (*BD*, vol. 2, n° 1).

Inspiré par leurs lectures des meilleures bandes dessinées étrangères, les nouveaux créateurs sont prêts à prendre la place qui leur revient :

Or aujourd'hui plus que jamais, le Québec comme les autres pays probablement, regorge d'artistes œuvrant sur cette longueur d'onde et qui ont, il faut le reconnaître, qui ont (sic) acquis par l'entremise de ces importations -- bien sûr celles de qualité – qui ont acquis (sic) une maturité tout au moins suffisante pour prendre la relève, pour soutenir ce médium qui se doit d'être par définition le reflet spontané du quotidien abrégé, objectivé dans ce qui le constitue d'essentiellement évidence marquante. (*La Pulpe*, n° 3).

Il s'agit donc de lutter pour occuper le territoire. « Serait-il tellement catastrophique de couper sec l'existence de Philomène, Brenda Starr, Tarzan et

---

<sup>46</sup> Reproduit à l'Annexe E.

compagnie, quitte à mentionner leur nom vous savez où [la page nécrologique des journaux où, souvent, est publiée la bande dessinée], je ne crois pas puisqu'ils sont déjà morts depuis longtemps de toutes façons. » (*La Pulpe*, no 3). Mais c'est David contre Goliath : « En conséquence de quoi, *BD* n'a jamais prétendu détrôner, remplacer, imiter ou concurrencer des magazines et des dessinateurs étrangers qui ont derrière eux tout un arsenal matériel, tout un capital financier et quarante ans de métier et d'histoire. » (*BD*, vol. 2, n° 4).

Même son de cloche du côté des animateurs de l'Hydrocéphale entêté. Il serait utopique et même malsain d'évacuer les productions de qualité provenant de l'extérieur. Cela aurait pour effet d'appauvrir culturellement le public québécois. Mais il faut, par contre, que la bande dessinée québécoise prenne la place qui lui revient. L'équipe s'en explique dans un communiqué de presse daté du 11 septembre 1973 :

On pourrait s'apitoyer longuement sur le triste sort de la Bande Dessinée Québécoise (sic)... À quoi bon ! Voilà qu'une équipe de jeunes et valeureux dessinateurs ont décidé de passer à l'action et se sont engagés à créer de la bande dessinée qui se vendrait, non pas parce qu'elle serait québécoise, mais bien parce qu'elle intéresserait un public québécois qui se sent plus ou moins impliqué dans les ornières de la politique française ou de l'underground américain. Il est temps, semble-t-il, qu'une bande dessinée québécoise vienne meubler nos heures de loisirs. À noter qu'il serait prétentieux de vouloir supplanter la bande dessinée étrangère, car elle fourmille de bonnes choses, dont on peut se délecter sans remords. Non... la bande dessinée québécoise ne demande que la place qui lui revient<sup>47</sup>.

Effectivement, comme nous l'avons vu précédemment, l'état du champ était tel à l'époque que le Québec ne possédait pas d'arsenal pour lutter à armes égales contre les productions étrangères. La bande dessinée n'avait pas l'équivalent d'un Office national du film (O.N.F.), d'une société d'État télévisuelle ni même de maisons d'édition possédant un capital et une tradition. Il fallait donc jouer sur la corde sensible des Québécois en leur présentant des œuvres dans lesquelles ils se reconnaîtraient.

---

<sup>47</sup> Reproduit à l'Annexe I.

Il s'agissait également de lancer un appel à la collaboration entre intervenants afin de construire cette industrie qui est absente : « C'est là nous croyons que se trouve la première pierre qui servira à bâtir l'industrie de la bande dessinée chez nous, à condition biensûr (sic) que nous cessions de nous la lancer pour la cimenter à celle que chaque dessinateur porte en lui. » (*La Pulpe*, n° 3). C'est d'ailleurs dans cette optique qu'était née la *Coopérative des petits dessins* qui « a été créée au cours de l'été avec pour objectif de faire le lien entre les différents groupes de dessinateurs et d'amateurs de la bande dessinée du Québec<sup>48</sup>. »

### 5.3.2 La volonté d'émancipation et de réflexion

Ce qui revient le plus souvent dans les éditoriaux de cette époque, c'est cette volonté de proposer un produit québécois et de tenter de convaincre la population de la nécessité d'une clause « Achetez Québécois » pour la bande dessinée : « Attendu que, paraît-il, le Québec sait fairrrre (sic) et qu'il fauttttacheter (sic) du Qué-bec (sic) d'aborrrrrd (sic)... » (*BD*, vol. 1, n° 1).

Certains acteurs du milieu proposent donc une législation. L'éditorialiste de *La Pulpe* propose d'imiter la récente décision du CRTC concernant le contenu canadien de la télévision :

Dans le domaine de la diffusion électronique, le CRTC a imposé il n'y a pas tellement longtemps qu'un certain pourcentage des émissions transmises sur les ondes soit puisé dans le répertoire des productions canadiennes; et malgré qu'on criait au sabotage de l'*appeal* nécessaire à suciter (sic) la participation d'un public déjà formé et habitué au contenu qu'on utilisait depuis toujours, cette mesure n'a en rien provoqué de désertion des salons, cuisines et autos, dépendamment d'où se trouve le récepteur; au contraire elle a encouragé une industrie jeune et florissante mais qui, tout comme celle de la bande dessinée, se voyait sans cesse frustrée du marché qui lui en revenait par des produits importés qui certe (sic) revenaient moins cher aux entreprises de diffusion tout en contentant leur public mais qui parcontre (sic) a fait de ce même public

---

<sup>48</sup> Communiqué de presse non daté et intitulé *Le show de la bande dessinée au Québec*. Reproduit à l'annexe J.



ce qu'il est maintenant (et nous ne commenterons pas pour l'instant.) (*La Pulpe*, n° 3).

Nous sommes à l'époque où le seul fait d'avoir été réalisée au Québec est une qualité pour une œuvre : « À noter que toutes les bandes présentées ici sont québécoises du Québec, et que ce n'est pas leur seule qualité. » (*Mainmise*, n° 47). Et les pages de la revue *BD* sont : « griffonnées par des humains sans « bon sens », mais pas sans « desseins », parce que Québécois. » (*BD*, vol. 2, n° 1). Et si la qualité n'est pas encore au rendez-vous, la quantité palliera ce défaut comme on peut le lire dans *La Pulpe* : « Mitrailler une page avec des mots dans l'espoir que la quantité renversera la qualité. » (*La Pulpe*, n° 8). Quant à la revue de *l'Hydrocéphale illustré*, elle se présente, par dérision, dans la langue de l'autre : « This is l'Hydrocéphale illustré, entirely québécois and francophone. Dig it. We are un nouveau journal too much with des comics québécois pure laine (look pour le Woolmark). » (n° 1).

Ce qu'il faut, c'est refléter à travers les œuvres produites la réalité québécoise contemporaine. Cette volonté se lit à travers de multiples éditoriaux. Ainsi, *La Pulpe* veut « être le témoin de la culture d'un pays, d'une région au-delà de son morcellement politique, ethnique ou autre. » (nos 10-11). *BD* veut « se rapprocher sensiblement des réalités québécoises » (vol. 2, n° 4). Et cette revue précise que « C'est aussi une forme d'indépendance que d'avoir ses petits *comics* à soi et savoir faire sa propre caricature. » (*BD*, vol 2, n° 1). Cet éditorial se termine par la phrase : « ...reconnaissez vous et revenez vous dans un mois. ». La revue *BD* veut donc proposer un miroir à la population à travers les bandes dessinées qu'elle publie.

### 5.3.3 L'attente d'un grand soir

Même si l'idée de combat est parfois clairement identifiée : « La **guerre** des plumes et des crayons est ouverte. Un **combat** sans issue, car peut-être

s'apercevra-t-on, là-bas comme ici, que bande dessinée, humour, histoire, culture et société vont de paire, et n'ont ni limite d'âge, ni limite d'imagination, ni limite de créativité, ni limite de limite... » (*BD*, vol. 1, n° 1); la position défendue est surtout celle de produire pour soi, la victoire devant par la suite en découler : « En sortant les gros mots en forme de mensonges, il s'agit de « culture », d'expression visuelles, de graphisme...bref de pondre des petits dessins dont le Kwébec (sic) a tant besoin. » (*BD*, vol. 2, n° 1).

Répondant à la critique que ses premiers numéros ont suscitée, l'éditorialiste de *BD* compare la revue à une prostituée livrée aux yeux avides d'une clientèle recherchant la beauté. Si la qualité n'est pas encore au rendez-vous c'est parce qu'elle se réveille d'un long sommeil :

Mais supposons que la pucelle sorte tout juste d'un pénitencier, où elle vient de purger une peine de deux cents ans, pour avoir répondu «oui» plutôt que «yes» le jour de son mariage. À quoi à qui, ressemble-t-elle? À toutes les femmes qui tentent de se refaire une beauté. À personne en particulier. À une vieille belle province en mal de liberté. Cléopâtre sans son nez-Labrador. À toi, vieil hypocrite... À toi, et à *BD*! (*BD*, vol. 2, n° 3).

Tous les acteurs de cette époque qui tournent autour des périodiques sont conscients des difficultés que connaît la bande dessinée québécoise, voire de l'inexistence de son industrie. Mais ils sont convaincus que leurs travaux portent en eux les germes d'une future éclosion. Nous possédons évidemment peu d'informations sur les acteurs derrière les publications commerciales (*Bojoual*, *Bobino* etc.) mais d'après le type de publications, nous pouvons facilement en déduire qu'ils devaient partager l'enthousiasme de leurs jeunes collègues, tout en étant convaincus que leurs livres se vendraient en assez grand nombre pour permettre l'éclosion d'une telle industrie.

Ce que nous lisons dans les revues de cette époque confirme cet état d'esprit chez les auteurs. Le regard est porté vers l'avenir. En voici quelques exemples :

«Bien sûr, on se dit qu'un jour on fera de l'argent, qu'on sera populaire, qu'on sera en demande. Une de mes illusions préférées que je n'hésite pas à raconter pour expliquer notre activité quotidienne, est que

nous sommes une petite école, un regroupement d'artistes, qui, si ça tient le coup, sera découverte un jour (un article dans Perspectives) et, à ce moment-là, nous accéderons à des olympes de gloire, d'argent et création que nous méritons. The Great American Dream.» (*La Pulpe*, n° 8)

Les tâches de la Pulpe se limitent en effet à celles d'un bon agriculteur : Semer les ébauches d'une culture et tenter d'en récolter des fruits plus mûrs. Nous n'avons pas plus de pouvoir sur le contenu de notre revue qu'un agriculteur n'en a sur ses légumes. Ainsi la récolte est-elle parfois pauvre, d'autres fois plus abondante. Un jour ce sont des tomates, l'autre des haricots ou du blé d'Inde; la curiosité envers les nouvelles variétés de plantes, la satisfaction d'une bonne récolte et enfin le plaisir de goûter la fraîcheur des légumes de notre potager constituent **notre unique salaire**. (*La Pulpe*, n°s 10-11)

Ensuite, BD veut présentement, parce que ça lui paraît une étape nécessaire, susciter la publication d'artistes et créateurs d'une bande dessinée québécoise en voie de formation. C'est-à-dire, permettre à de jeunes dessinateurs de se faire les griffes sans contrainte de marketing ou d'autres prisons semblables. Il nous apparaît nécessaire que de jeunes dessinateurs vivent leur période de narcissisme tout en étant publiés. (*BD*, vol 2, n° 4)

BD reste et restera un instrument de recherche indépendant. Un instrument essentiellement ouvert et accessible aux créateurs. Une recherche, qui n'a pas comme critère un rendement commercial immédiat, mais l'autoformation à long terme de dessinateurs capables de donner au Québec une bande dessinée qui lui soit propre. (*BD*, vol 2, n° 4)

Peut-être avaient-ils tous lus l'article de George Raby cité précédemment et qui annonçait le Grand soir dans les trois années qui allaient suivre, mais les choses n'allaient pas être si faciles. Le manque de succès commerciaux en a sûrement découragé plus d'un. Aucune des revues issues de ce « Printemps » ne publiera de numéros après 1975 et aucune maison d'édition ayant proposé des albums de bande dessinée durant la première moitié de la décennie 1970 ne survira à la fin de cette même décennie.

**TROISIÈME PARTIE :**  
**ANALYSES PARTICULIÈRES**

## CHAPITRE VI

### LE GROUPE CHIENDENT

Les chapitres précédents nous ont permis de dresser un portrait global de la situation historique de la bande dessinée québécoise lors de son entrée dans la modernité, tout en présentant les différents acteurs à l'œuvre dans ce milieu à cette époque, c'est-à-dire, au tournant des années 1970. Il est maintenant temps de nous attarder aux répercussions de ce qui a été avancé précédemment sur le texte des œuvres publiées lors de ces années, c'est-à-dire l'état du champ et de l'institution, les bouleversements du médium et le contexte socio-historique dans lequel baignait la jeunesse occidentale durant cette décennie. Nous allons débiter ici par la production du groupe Chiendent dont les membres apparaissent comme les *leaders* incontestables de ce « Printemps ». Quelques éléments biographiques seront d'abord évoqués avant que nous proposons une lecture attentive des différentes bandes dessinées que les membres de ce groupe ont créées durant le

« Printemps » en nous concentrant sur différents aspects novateurs de leur production.

## 6.1 Éléments biographiques

### 6.1.1 Claude Haeffely

En mars 1969, la revue *MacLean* présente Claude Haeffely comme un poète-fonctionnaire en précisant qu'il est responsable du service culturel à la bibliothèque nationale<sup>1</sup>. Né en France en 1927, il a donc une quarantaine d'années au moment de la formation du groupe du Chiendent ce qui fait de lui une sorte de figure paternelle puisque les autres membres du groupe ont près de vingt années de moins. C'est en avril 1953 qu'il s'installe une première fois au Québec<sup>2</sup>. Dès son arrivée, il « se joint au groupe des poètes qui gravitent autour des éditions Erta et de Roland Giguère dont l'œuvre est exemplaire de ce rapport constant entre le texte et l'image<sup>3</sup>. » Erta est une maison d'édition artisanale fondée par le poète surréaliste Roland Giguère en 1949 qui veut, avec les ouvrages qu'il publie, « reprendre la tradition de la publication de poèmes illustrés et de la collaboration peintres-poètes<sup>4</sup>. » En France, Claude Haeffely avait collaboré aux éditions artisanales

---

<sup>1</sup> *MacLean*, mars 1969, page 26. En 1966, il sera secrétaire de la rédaction de la revue *Culture vivante* pour ses cinq premiers numéros. Cette revue était publiée par les soins du ministère des Affaires culturelles, L'illustration de la couverture du premier numéro est une encre originale d'André Montpetit. Rappelons que c'est dans cette revue, en 1971, que Georges Raby publiera son article sur le « Printemps » de la bande dessinée québécoise.

<sup>2</sup> André G. Bourassa (1977), page 202. Pour en connaître un peu plus sur les pérégrinations de Claude Haeffely entre le Québec et la France, le lecteur peut se pencher sur la lecture de la correspondance du poète avec Gaston Miron (2007), *À bout portant*.

<sup>3</sup> Dans Francine Couture (dir.) (1997), page 222.

<sup>4</sup> André G. Bourassa, (1977), page 191.

Rouge Maille où il avait publié, notamment, un recueil de poésies, *Notre joie*. En 1954, il publie *La vie reculée* aux éditions Erta.

À la fin de l'année 1962 ou au début de l'année 1963, Claude Haeffely ouvre une galerie d'art sur la rue Peel et il est le premier à y exposer les œuvres d'André Montpetit. Il s'en explique dans une lettre à Gaston Miron :

[L]e temps est venu de t'écrire pour te dire ma décision longuement mûrie de revenir définitivement à Montréal pour monter peu à peu une galerie. (...) [J]e démarrerai mon affaire avec des gravures et des lithos – (plus tard des toiles). J'ai de puissants atouts, des gens qui me font confiance – encore une fois c'est valable et je dirai même enthousiasmant. ainsi (sic) je pense pouvoir tenir le coup et prendre racine<sup>5</sup>.

Avant la création du Chiendent, il publiera un autre livre illustré de ses poèmes<sup>6</sup>. C'est donc dire, pour citer Georges Raby, que « la recherche graphique a toujours fait partie intégrante de son évolution d'auteur<sup>7</sup> ». Lorsqu'il forme le groupe Chiendent avec trois de ses amis illustrateurs, ces derniers, bien qu'étant beaucoup plus jeunes que lui, ont déjà défrayé les chroniques artistiques de même que les manchettes au Québec.

### 6.1.2 André Montpetit

André Montpetit fait son entrée dans le champ des arts visuels au milieu des années 1960. Il étudie à l'École des Beaux-Arts de Montréal et on retrouve son nom dès 1965 parmi les membres de L'Atelier libre de recherches graphiques et dès

---

<sup>5</sup> Claude Haeffely et Gaston Miron (2007), *op. cit.*, pages 233-234. Il s'agit de la lettre du 8 avril 1962. Le 21 février 1963, Gaston Miron adressera ainsi une lettre à son correspondant : « Claude Haeffely, estampes originales, 3445 rue Peel. »

<sup>6</sup> *Le sommeil et la neige*, avec sérigraphies originales de Gérard Tremblay aux éditions Erta en 1956.

<sup>7</sup> Georges Raby (1971), page 14.



1966 parmi ceux de Fusion des arts, deux groupes importants de cette époque dans le maelström artistique québécois. L'Atelier a été fondé par Richard Lacroix, graveur, en septembre 1964 afin de mettre à la disposition des jeunes artistes en gravure un équipement de base, souvent trop onéreux pour les artistes eux-mêmes, ainsi qu'« un centre de travail visant à enfoncer la barrière de l'isolement<sup>8</sup>. » Ces regroupements d'artistes, tels Chiendent, étaient fréquents durant cette période. Et bien qu'axés sur la gravure, les membres de l'Atelier s'intéressaient à tous les médiums, ce qui va en amener certains vers la bande dessinée avec le même état d'esprit qui caractérisait l'Atelier libre de recherches graphiques :

Nous sommes conscients qu'il s'agit ici de démocratisation et non de socialisation de l'art, mais la formule coopérative d'artistes, en ce qu'elle est autogestion, a quelque chose d'intéressant. À retenir l'esprit du début de l'atelier : l'artiste ne crée pas, mais découvre, et la découverte ne peut être que collective...peinture, sculpture, gravure, ne sont que des objets de communications, c'est-à-dire des objets plus ou moins efficaces selon tels ou tels milieux et occasions<sup>9</sup>.

Quant à Fusion des arts, « c'est le nom d'un groupe de personnes, formant une compagnie sans but lucratif, incorporée en 1965. C'est également le nom d'un centre d'activités, visant à réévaluer les rapports art-société (...) C'est avant tout l'indicateur d'un certain état d'esprit...<sup>10</sup>. » Et Guy Sioui Durand précise que

Le groupe Fusion des Arts (1964-1969), en plus de créer des environnements (par exemple *Les mécaniques*<sup>11</sup> à Terre des Hommes, en 1967), explore les rapports de l'art aux technologies et à l'action politique. Le monde étudiant s'avère être le public de cet art-action mais

---

<sup>8</sup> Yves Robillard (1973), volume 1, page 181.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Yves Robillard (1973), volume 1, page 179.

<sup>11</sup> Francine Couture décrit ainsi cette œuvre : « Fusion des arts présente au pavillon de la Jeunesse de l'Exposition universelle un spectacle intitulé *Mécaniques* où le public est invité à manipuler des instruments de musique qui ont été fabriqués à partir d'objets techniques issus des milieux de travail et de la vie quotidienne. Il a été conçu par Richard Lacroix ainsi que par deux nouveaux membres de Fusion des arts, André Montpetit, illustrateur, et Robert Daudelin, alors responsable du Festival du film de Montréal. ». Francine Couture (1993), page 210.

aussi consommateur des revues, affiches et bandes dessinées qui naissent à la faveur des grèves de l'École des Beaux-Arts de 1966 et 1968 où est proclamée autogérée la « République des Beaux-Arts »<sup>12</sup>.

André Montpetit expose, avec Marc-Antoine Nadeau, également du groupe Chiendent, une œuvre qui fera scandale à ce même pavillon de la Jeunesse de l'Expo 1967: *Le Sous-marin jaune de la force de frappe québécoise*. Ce kayak peint en jaune, faisant ainsi référence au *Yellow submarine* des *Beatles*, arborait sur ses flancs les inscriptions « Force de frappe québécoise » et « Par la Foi nous vaincrons ». Le sous-marin était aussi décoré d'une bénédiction papale, signée par Jean XXIII, d'une image du Cardinal Léger et d'images pieuses. La bouée de sauvetage était un siège de toilettes et les câbles étaient fabriqués avec des chapelets. Serge Allaire rend compte du scandale dans son chapitre de l'ouvrage collectif dirigé par Francine Couture sur les arts visuels au Québec dans les années soixante :

La journée même de son installation, à peine une heure après l'ouverture de l'exposition, le sous-marin est, aurait-on dit, saccagé par quatre religieuses et des plaintes sont portées, si bien que des « instructions venues de très haut » ordonnèrent le démantèlement et la disparition de ce curieux objet. Les forces de « l'Ordre établi au Québec » durent transporter le sous-marin dans un lieu inconnu, et ce ne fut qu'après de longues délibérations qu'il put être réinstallé<sup>13</sup>.

En rendant compte de cette œuvre, Yves Robillard explique peut-être un peu les raisons du passage de l'artiste à la bande dessinée par la suite. Il indique que le *Sous-marin jaune* : « représente le type même d'un art engagé, le modèle de l'œuvre efficace qui s'adresse directement au public et que le public saisit immédiatement, une œuvre susceptible de provoquer chez celui-ci une prise de

---

<sup>12</sup> Guy Sioui Durand (1999), page 252.

<sup>13</sup> Serge Allaire dans France Couture (1993), page 194. Une longue description de l'œuvre figure également sur cette page. Serge Allaire poursuit : « À la fois réalité et fiction, la petite histoire du *Sous-marin jaune* et le succès de scandale qui l'entoure relèvent maintenant du mythe et on ne saura probablement jamais exactement, du scandale de presse que l'œuvre a provoqué, ce qui tient de la vérité et ce qui tient du coup monté. Quoi qu'il en soit, la critique a fait de l'œuvre la figure emblématique d'un véritable art québécois. »

conscience des réalités sociales et culturelles<sup>14</sup>. » La bande dessinée, surtout avant que les avant-gardes de cette époque ne l'explorent et ne la transforment, était considérée comme un médium facilement accessible et éminemment compréhensible.

### 6.1.3 Marc-Antoine Nadeau

Marc-Antoine Nadeau est né à Montréal en 1943. Il a donc 23 ans lors de la première exposition organisée par Claude Haefely et 25 ans lors de l'existence du groupe Chiendent. Il a étudié la peinture et la gravure à l'École des Beaux-arts de Montréal de 1964 à 1967 et a été associé à l'Atelier libre de recherches graphiques<sup>15</sup>. Avant 1968, il comptait déjà deux expositions individuelles à son actif, la première à la galerie La Gravure en 1965 et la deuxième au Centre Loyola Bonsecours en 1967, ainsi que plusieurs expositions collectives. Il est le co-auteur, avec Montpetit, du *Sous-marin jaune de la force de frappe québécoise*.

Nous possédons moins d'informations sur Nadeau. Contrairement à ses deux confrères, les textes théoriques analysant les productions artistiques d'avant-garde des années 1960, même s'ils le citent régulièrement, ne s'attardent pas sur sa production, à l'exception du *Sous-marin jaune*. Guy Robert, par exemple, inclut Nadeau dans son énumération des artistes « Pop » et dans celle des artistes sérigraphes mais sans plus de détails<sup>16</sup>.

Nous pouvons quand même lire, en introduction de la publication de *Monsieur H conteste* dans la revue *MacLean*, en mars 1969, que « Marc Nadeau (sic) est un

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, page 195.

<sup>15</sup> Ces informations sont tirées du site web de la Guilde graphique : [www.guildegraphique.com/artistes/nadeau-marc-antoine/](http://www.guildegraphique.com/artistes/nadeau-marc-antoine/). Page consultée le 25 juin 2010.

<sup>16</sup> Guy Robert (1973), pages 202 et 319.

jeune peintre, qui est également dessinateur, graveur, fabricant de meubles « avec les moyens du bord, si seulement j'avais une scie ronde », amateur de cyclisme, de natation et de canotage<sup>17</sup>. »

#### 6.1.4 Michel Fortier

Michel Fortier, le quatrième membre du groupe, était lui aussi associé à l'Atelier libre de recherches graphiques. C'est l'un des artistes visuels de sa génération qui retient le plus l'attention des chroniqueurs artistiques à partir de 1965. « Après un bref passage à l'Université de Montréal, Michel Fortier s'inscrit à l'École des beaux-arts de Montréal<sup>18</sup> ». Il ne tarde pas à se faire un nom dans le milieu des arts visuels au Québec. Ainsi, « Parmi les jeunes artistes associés à l'Atelier libre de recherches graphiques, c'est Michel Fortier que la critique, tant francophone qu'anglophone, retient comme un de ses favoris, celui à qui elle accorde le plus d'attention dans ses chroniques<sup>19</sup>. » Dès 1967, le Musée d'Art Moderne de New York fait l'acquisition de l'une de ses œuvres, *Les Mouches*. Francine Couture renchérit sur le succès d'estime dont fait preuve rapidement Michel Fortier : « Parmi les jeunes artistes, Fortier est un des rares, avec Pierre Ayot, à avoir bénéficié d'une reconnaissance aussi remarquable<sup>20</sup> ». Abstraites ou figuratives, ses œuvres sont coiffées de titres qui multiplient les références culturelles actuelles et proches de la culture populaire : *Merci beaucoup, Mercy beaucoup ; Chicken chow mein ; Something is happening here and you don't know what it is* phrase empruntée au chanteur Bob Dylan, ou *Strawberry Fields*, autre référence aux *Beatles*.

---

<sup>17</sup> *MacLean*, mars 1969, page 26.

<sup>18</sup> Francine Couture (dir.) (1997), page 188.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, page 189.

## 6. 2 Trois illustrateurs, un poète et un groupe

Ce Groupe était donc formé de jeunes artistes qui s'étaient établis assez rapidement dans leurs pratiques artistiques respectives. Contrairement aux auteurs de bande dessinée qui allaient suivre et qui étaient, en majorité des étudiants des cégeps et des universités, les membres du groupe possédaient une reconnaissance symbolique de la part d'un champ culturel élevé. Leurs pratiques étaient aussi multidisciplinaires, la bande dessinée n'étant qu'une façon parmi d'autres de s'exprimer visuellement.

Les œuvres de Chiendent s'inscrivent dans le courant contre-culturel de l'époque et cela s'observe d'abord dans le nom choisi par les membres du groupe. Effectivement, le « chiendent », selon le dictionnaire *Robert* est une herbe nuisible à la culture. Par cette appellation, ils annoncent donc clairement leurs couleurs.

Mais était-ce vraiment un groupe ? « Le chiendent n'a pas d'âge puisqu'il est d'abord un état d'esprit » dit Claude Haefely dans un texte<sup>21</sup>.

Mais pourquoi avoir choisi la bande dessinée ? C'est que, comme nous l'avons mentionné précédemment, cette forme narrative intègre autant le texte que l'image. Pour Claude Haefely, dont l'art pictural a toujours joué un rôle important dans sa recherche d'images surréalistes, la bande dessinée offrait des possibilités incroyables. Sûrement aussi parce que la bande dessinée, à cette époque, était toujours perçue comme un genre humoristique et populaire, surtout chez les gens provenant de l'extérieur de son champ, c'est-à-dire de champs culturels plus élevés dans la hiérarchie : la poésie et les arts visuels.

Il faut préciser que l'humour se retrouve au centre de la production du groupe. En témoigne la manière dont Haefely et Nadeau parlent de l'ajout de nouveaux membres à Chiendent : « Après on va chercher d'autres scripteurs. Tous ceux qui

---

<sup>21</sup> Yves Robillard (1973), tome 2, page 345. Tout comme l'était *Fusion des arts*.

ont de l'humour. Charlebois, Clémence, Péloquin...<sup>22</sup>» On peut également penser que les membres ne prenaient pas cette incursion dans la bande dessinée très au sérieux puisqu'ils parlent de leurs ouvrages comme « des livres à colorier pour adultes<sup>23</sup> » ou encore, comme des « albums pour grands enfants pas sages<sup>24</sup> ». Claude Haefely s'en explique dans l'ouvrage d'Yves Robillard, *Québec underground*, qui dresse un portrait des différentes manifestations contre-culturelles de cette époque : « Pour imaginer et créer librement avons-nous besoin de nous prendre au sérieux, d'exhiber des cartes de compétence, d'afficher nos prix<sup>25</sup> ? » Ou encore, dans ce même article : « La vie n'est pas à sens unique : ni tout à fait tragique ni tout à fait comique, la vie est humoristique<sup>26</sup>. »

Cette pratique de l'humour, les membres du groupe l'avaient également véhiculée à travers leurs productions artistiques hors du domaine de la bande dessinée. En guise de préface au Chiendent, les membres ont effectivement participé à deux expositions collectives où l'esprit du groupe, caractérisé par l'humour et la dérision, était présent. Ces expositions ont eu lieu en octobre 1966 et en février 1967 alors que l'existence « officielle » du groupe peut être datée d'octobre 1968 à avril 1969<sup>27</sup>. Il s'agissait des expositions *Portraits de famille* et *Trumeaux XX<sup>e</sup> siècle* qui ont toutes deux été présentées à la Boutique Soleil<sup>28</sup>. Nous y retrouvons différents artistes, « et des noms connus : Perron, Saxe, Montpetit, Bellefleur, Arsenault, Larouche, Cordeau, Dulude, et d'autres, pour un nombre de

---

<sup>22</sup> *MacLean*, mars 1969, page 26.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Yves Robillard (1973), tome 2, page 345.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> D'après Claude Haefely dans Yves Robillard, (1973), tome 2, page 345.

<sup>28</sup> Cette boutique était située au 430 rue Bonsecours dans le Vieux-Montréal. D'après Yves Robillard (1973), tome 2, page 351.

vingt-trois<sup>29</sup> ». À noter que Marc-Antoine Nadeau n'a pas participé à la deuxième exposition. Lysiane Gagnon, dans son compte rendu de la première exposition, publié dans *La Presse*, indique qu'« Il s'agit d'une exposition nouveau genre, où chaque artiste présente un aspect inconnu de son œuvre – l'aspect humoristique<sup>30</sup>. » On y apprend également que « Les caricaturistes, dont c'est le métier que d'être humoristiques, ont été volontairement exclus de l'exposition, qui se voulait une sorte de récréation pour les artistes dits sérieux<sup>31</sup>. » Si les artistes plus établis se sont éclatés, Lysiane Gagnon reconnaît aux plus jeunes, dont les futurs membres du Chiendent, un côté plus sérieux dans leur humour : « Les plus jeunes (André Montpetit, Michel Fortier, Pierre Cornellier) ont fait des encres d'un humour plus recherché et plus intellectualisé dans les styles qui leur sont propres<sup>32</sup>. »

Claude Haefely fait une brève présentation de ces deux expositions dans l'ouvrage *Québec underground* d'Yves Robillard. Sa conclusion peut servir d'ouverture au choix opéré par le groupe de se tourner vers la bande dessinée dans les mois qui allaient suivre :

Reconnaissons le humblement, ces deux expositions restèrent sans lendemain. Il ne semble d'ailleurs pas que les galeries montréalaises désirent vraiment rompre avec une certaine tenue de rigueur et trouver de nouvelles formules d'animation pouvant leur attirer des publics plus diversifiés. Nous restons cependant convaincus qu'il reste de ce côté là tout un travail passionnant à entreprendre et à réaliser. Les arts plastiques ne se réduisant quand même plus à la toile et au cadre, il serait temps de réagir et d'ouvrir portes et fenêtres...<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> Commentaires d'Ernest Sallascio Morin du poste radiophonique CKAC concernant l'exposition *Trumeaux XXe siècle*, mardi le 14 mars 1967. Reproduit dans Yves Robillard (1973), tome 2, page 351.

<sup>30</sup> Lysiane Gagnon, *La Presse*, 3 décembre 1966. Reproduit dans Yves Robillard (1973), tome 2, page 350.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Yves Robillard (1973), tome 2, pages 347-348.



Malheureusement pour lui, le groupe du Chiendent n'aura pas réussi non plus à faire ouvrir les portes et les fenêtres des maisons d'édition pour la bande dessinée.

### 6. 3 Éléments bibliographiques

En ce qui concerne la bande dessinée, l'existence du groupe du Chiendent demeure problématique. Cette incursion dans le neuvième art n'aura été, somme toute, qu'une parenthèse dans de fructueuses carrières. Car en quoi consiste l'œuvre de Chiendent en bande dessinée ?

Il nous reste les titres des albums qui n'ont jamais été publiés : *Le cirque national du Québec* (Marc-Antoine Nadeau) ; *Le baiser chinois* et *Les crevettes sont roses* (Michel Fortier), ainsi que *Le Carré Saint-Louis en l'an 2002* (André Montpetit). Ce dernier a publié cinq histoires de deux planches dans *Perspectives*, sur le thème des « Grands problèmes de l'humanité », ainsi que trois planches dans *Le Quartier latin* et dans la revue *Ars*. Nous connaissons également de lui, la reproduction d'une planche inédite reproduite dans l'ouvrage d'Yves Robillard, *Québec underground*. Marc-Antoine Nadeau a publié, quant à lui, deux histoires dans *Le Quartier latin* ; l'une de deux planches et l'autre d'une planche. Il a aussi publié une histoire en sept planches, « Les aventures de monsieur H », dans le magazine *MacClean*, histoire qui était scénarisée par Claude Haefely et qui était tirée du *Cirque national du Québec*. Quant à Michel Fortier, il a publié une histoire en huit planches, *Les œufs durs*, scénarisée par Claude Haefely dans la revue de bandes dessinées, *L'Écran*, en 1974 donc beaucoup plus tard. Nous connaissons aussi, de lui, la planche couverture de son album *Le baiser chinois*, reproduite dans le premier numéro de la revue *Ars*. Ils ont également publié des caricatures et des dessins d'humour. Mais en ce qui concerne la bande dessinée proprement dite, c'est-à-dire un récit composé d'au moins deux images ayant entre elles un lien temporel, la production de Chiendent se résume à une trentaine de planches publiées.

Voici un tableau récapitulatif des œuvres publiées par ce quatuor :

Date	Auteur	Titre	Revue	Nombre de planches
Mars 1969	Nadeau	Monsieur H conteste	MacLean	7
12 juillet 1969	Montpetit	La pollution de l'air	Perspectives	2
17 septembre 1969	Montpetit	Le Québec sait faire : l'industrie Cégep	Quartier latin	2
1 <sup>er</sup> octobre 1969	Nadeau	L'être le plus extraordinaire que j'ai rencontré : Jean Drapeau	Quartier latin	2
18 octobre 1969	Montpetit	La bombe	Perspectives	2
2 novembre 1969	Montpetit	L'état policier	Québec-Presse	1
23 novembre	Montpetit	La perquisition	Québec-Presse	1
10 décembre 1969	Montpetit	Ho ! Ho ! Ha ! Ha ! Hi ! Hi !	Quartier latin	1
10 décembre 1969	Nadeau	Québec utopie 1980	Quartier latin	1
20 décembre 1969	Montpetit	Un conte de Noël	Perspectives	2
20 mars 1970	Montpetit	Le printemps	Perspectives	2
13 juin 1970	Montpetit	L'alcool et le tabac	Perspectives	2
26 septembre 1970	Nadeau	Curé à l'écoute de quelqu'un qui se confesse	Quartier latin	1
15 avril 1971	Fortier	Le baiser chinois	Ars	Couverture

15 mai 1971	Montpetit	L'infecticide	Ars	1
Septembre 1971	Montpetit	Une balle perdue	Culture vivante	2
1973	Montpetit	Vrazu namok	Québec underground	1
Septembre 1974	Fortier	Les œufs durs	L'écran	8
1975	Fortier	Ding Dong	La Barre du jour	1

Tableau 12 : Bibliographie du Chiendent

Mais le groupe du Chiendent était également un groupe ouvert à diverses collaborations comme nous l'avons mentionné précédemment. Au fil des entrevues avec les membres du groupe, nous pouvons identifier d'autres projets qui auraient pu s'inscrire dans la « collection Chiendent<sup>34</sup> » : *Le réveil musculaire* de Serge Chapleau, *Les baigneuses* de Pierre Gaudard qui auraient tous deux été complétés, ainsi que *Lamandoli* avec Gérard Tremblay et *Le Corbizar* avec Cornellier qui seraient demeurés à l'état de projet.<sup>35</sup>

Signalons en terminant que le rôle de scénariste de Claude Haeffely se restreint à trois histoires uniquement : « Monsieur H conteste » de Nadeau, « Une balle perdue » de Montpetit et « Les œufs durs » de Fortier. Une seule histoire, donc, avec chacun des membres du groupe.

Il faut dire que si les journalistes et les théoriciens ont été rapides à encenser la production du Chiendent, les éditeurs, eux, ont été un peu plus frileux. Il faut se rappeler que le seul éditeur de bande dessinée au Québec de l'Après-guerre a été Fides et qu'il a cessé de publier de la bande dessinée en 1964. Les éditeurs

<sup>34</sup> C'est Claude Haeffely qui s'exprime ainsi dans le magazine *MacLean*, mars 1969, page 26. À noter que trois recueils de poésie ont été publiés sous l'égide d'une maison d'édition appelée Chiendent dans les années 1970. Il s'agit de *Le temps s'effrite rose* de Claude Haeffely en 1971 ; de *Jusqu'au plomb* de Kittie Bruneau en 1976 et *La poivrade* de Roger Pillard en 1977.

<sup>35</sup> *MacLean*, mars 1969, page 26.

approchés par Claude Haeffely ont tous reculé devant les coûts de production et la relative nouveauté de ce que ces auteurs proposaient. Claude Haeffely s'en est confié à André Carpentier dans une entrevue publiée dans le numéro spécial de *La Barre du jour* (1975), comme nous l'avons déjà vu au deuxième chapitre :

Claude Haeffely : (...) Nous avons réalisé, donc, trois albums qui ne sont jamais sortis, et quelques bandes, dont celle de Marc-Antoine publiée dans *Le Maclean*.

### *Silence*

Tu comprends, nous avons besoin du «support édition»; nous devenions automatiquement dépendants de quelqu'un... Et d'autre part, il y avait cette difficulté à intéresser les éditeurs.

André Carpentier : À qui avez-vous présenté les trois albums ?

Claude Haeffely : À Jacques Hébert et à Alain Stanké. Hébert semblait emballé, mais c'était trop marginal pour l'époque ; les coûts de fabrication, aussi, auraient été trop élevés... Stanké nous avait fait une réponse du même genre ; il avait tout juste réglé ça plus rapidement

Et Michel Roy précise en donnant des chiffres :

Durant la décennie 1960, la bande dessinée ne connaît pas une large diffusion. Les démarches en vue de sa publication, auprès des journaux et des éditeurs, restent souvent vaines. Ainsi, les bandes du groupe du Chiendent ont été refusées par les éditeurs Jacques Hébert et Alain Stanké. L'humeur de ces derniers n'est pas encore à l'aventure ni à la découverte d'un humour original s'adressant à une nouvelle clientèle, et les diffuseurs considèrent que ces bandes dessinées visent un public trop marginal. De plus, leur coût de production est trop élevé : 150\$ par bande, alors que la dizaine de bandes américaines que publiait à cette époque hebdomadairement *La Presse* lui coûtait en bloc 200\$<sup>36</sup>.

Mais le groupe du Chiendent a-t-il réellement influencé le développement de la bande dessinée québécoise de ces années comme la lecture des textes théoriques le laisse croire ? Écoutons Réal Godbout, témoin important de ces années (il publie

---

<sup>36</sup> Michel Roy, dans Francine Couture (1997), page 379.

sa première planche de bande dessinée en novembre 1970<sup>37</sup>), évoquer ses souvenirs de Chiendent, 40 ans après les faits :

Lemay : Tu as parlé de tes influences européennes et américaines, mais tu n'as nommé aucune bande dessinée québécoise. Quand tu es arrivé à la fin des années soixante, quand tu as commencé à publier, est-ce que tu connaissais les bandes dessinées québécoises ?

Godbout : Pas vraiment. [silence]. Les influences québécoises que j'ai eues, c'est plus mes pairs. J'avais peut-être une vague idée, par exemple, de la *gang* du Chiendent. Je connaissais ça, mais pour moi, c'était du monde un peu plus vieux que moi. Ça me semblait un peu Beaux-arts comme approche. Peut-être que si je les revoyais aujourd'hui, je n'aurais plus le même point de vue. Mais, [silence], c'est ça, ça me touchait pas plus qu'il faut<sup>38</sup>.

L'expérience du Groupe Chiendent n'aura donc duré que six mois. Trois albums jamais publiés, une trentaine de pages disséminées dans quelques revues et des dizaines de projets avortés. Malheureusement pour eux, les éditeurs n'étaient pas disposés à prendre de tels risques. Leurs œuvres étaient encore trop marginales.

#### 6.4 Analyse de l'œuvre

Afin de rendre compte des œuvres étudiées, nous allons suivre un mouvement allant du plus petit vers le plus grand, c'est-à-dire, pour reprendre le sous-titre d'un ouvrage de Benoît Peeters, que nous nous intéresserons, dans l'ordre, à ces trois composantes fondamentales de la bande dessinée : la case, la planche et le récit<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Dans le *Quartier latin*.

<sup>38</sup> Entrevue citée précédemment.

<sup>39</sup> Benoît Peeters (1993), *Comment lire la bande dessinée : case, planche, récit*. En ce qui concerne la composante « récit » en tant qu'élément fondamental de la bande dessinée, je renvoie le lecteur à l'éloquent texte d'Yves Lacroix : « En deça de la fonction narrative, une stratégie de lecture : pour une définition minimale du médium ». Ce texte a été publié dans le collectif que j'ai dirigé aux éditions 400 coups, *Regards sur la bande dessinée*, 2005.

Pour simplifier, nous pouvons dire que la bande dessinée ce sont, avant tout, des lignes qui s'organisent en un dessin avant que ceux-ci ne se regroupent en un espace physique afin de conduire un récit. Examinons donc chacun de ces éléments.

Les bandes dessinées publiées par le groupe du Chiendent sont toutes des histoires brèves en 1 ou 2 planches, à l'exception de « Monsieur H conteste » de Nadeau (7 planches) et « Les œufs durs » de Fortier (8 planches)<sup>40</sup>. Ces œuvres sont donc plus près de la forme du gag que du récit de longue haleine, plus près de la nouvelle que du roman, pourrait-on dire.

Ces bandes ont été publiées dans des journaux qui n'étaient pas spécialisés en bande dessinée : *MacLean*, *Perspectives*, *Le Quartier latin* et *Québec-Presses*. L'histoire « Les œufs durs » de Fortier constituant la seule exception, étant publiée dans la revue de bande dessinée *L'Écran*, mais en 1974, plusieurs années après la fin du groupe. Tous leurs récits ont été publiés en noir et blanc. Selon les sources consultées, seules les bandes de Montpetit publiées dans *Perspectives* ont eu droit à la couleur.

#### 6.4.1 La case

La formation artistique des auteurs se ressent dans le trait utilisé. À mille lieux d'une ligne claire hergérienne et d'une mise en couleurs en aplats, les dessinateurs du Chiendent utilisent à profusion la ligne pour creuser l'espace, modeler les personnages et texturer les arrière-plans. Tout cela n'est pas sans rappeler la gravure à laquelle s'adonnaient également ces artistes. (Fig. 51). Si ces auteurs

---

<sup>40</sup> *L'infecticide* de Montpetit a été publié dans la revue *Ars* sur 12 pages à raison d'un dessin par page. Mais ces 12 cases peuvent être remontées en une seule planche ce qui a d'ailleurs été fait à l'intérieur de l'ouvrage d'Yves Robillard, *Quebec underground* (1973).

privilégiaient la bande dessinée humoristique, ils n'utilisent pas pour autant, le trait pur qui caractérise habituellement ce genre. Ainsi, Duc, lorsqu'il dresse la nomenclature des grands styles de dessin dans la bande dessinée écrit que

Le graphisme pur, sans aucun modelé ni à plat noir important, est le style de dessin qu'on rencontre le plus souvent dans la bande dessinée comique, et ce n'est pas sans raison. L'auteur comique cherche en effet beaucoup moins à recréer une atmosphère (qui serait rendue par des jeux d'ombre et de lumière plus ou moins subtils) qu'à conduire très vite ses lecteurs, de case en case, vers la « chute » de l'histoire (le gag) qui en constitue souvent l'élément comique essentiel<sup>41</sup>.

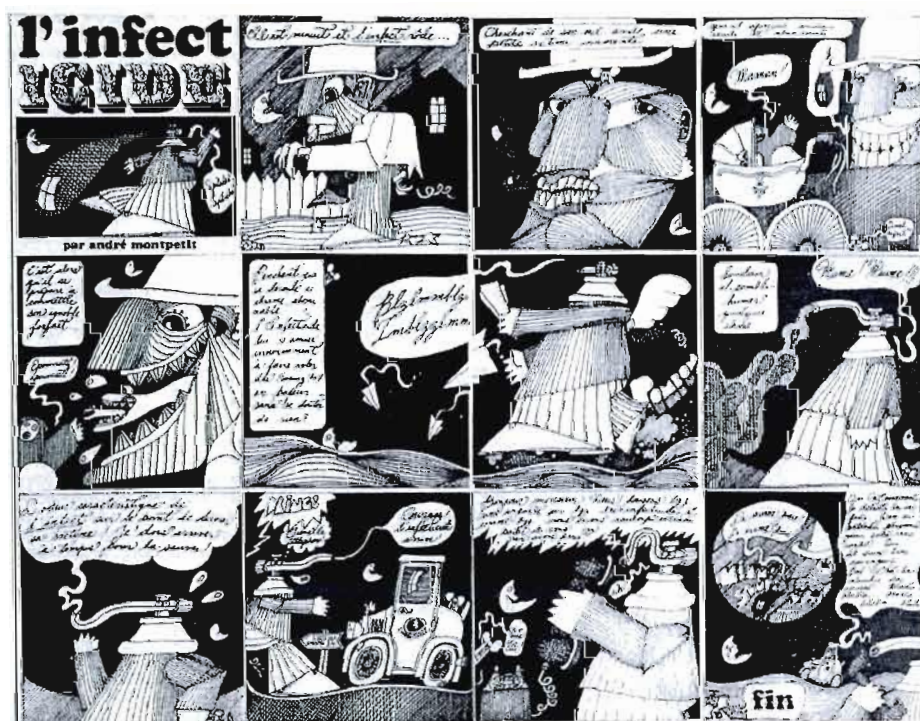


Figure 51 : André Montpetit, *L'Infecticide*

Il est clair qu'ici les auteurs ne travaillent pas dans la seule recherche d'une chute, en posant tous les éléments graphiques à la seule fin de servir ce gag final.

<sup>41</sup> Duc (1982), page 162.



Ils travaillent la planche, sculptant presque la page blanche afin de remplir tout l'espace de la planche et la case finale, bien souvent, ne joue pas un rôle aussi important que dans le cas d'un gag classique. La lisibilité, la clarté, la ligne droite, qu'elle soit graphique ou narrative, enfin, ne sont pas les éléments privilégiés par ces auteurs. La chute finale ne se retrouve que dans certaines histoires de Montpetit, notamment les cinq récits publiés dans *Perspectives*.

Afin d'étudier le style graphique des auteurs du Chiendent, nous allons utiliser les travaux de Thierry Groensteen et, plus précisément, ses considérations sur le dessin narratif telles qu'exposées dans son ouvrage *Le système de la bande dessinée* et que nous avons présentées au premier chapitre. Selon ce dernier, « Le dessin que requiert la bande dessinée a ses lois propres : ce sont celles du *dessin narratif*. Il me semble que les principales caractéristiques du dessin narratif sont au nombre de cinq : l'anthropocentrisme, la simplification synecdochique, la typification, l'expressivité et la convergence rhétorique<sup>42</sup>. »

Nous allons regrouper ces cinq caractéristiques en deux groupes : l'anthropocentrisme, la typification et l'expressivité qui s'intéressent tous trois à la question du personnage; et la simplification synecdochique et la convergence rhétorique qui contribuent tous deux à accroître la lisibilité de l'image.

Les dessins des membres du groupe, à l'extérieur de la bande dessinée, sont rarement figuratifs. S'agissant de raconter des histoires, mêmes brèves, les dessinateurs utilisent effectivement l'anthropocentrisme. Aucune planche ne fait l'économie de la représentation humaine, Mais alors que Groensteen précise que « Le dessin narratif privilégie le personnage, agent de l'action ; il fait successivement accéder chaque personnage au rang de *protagoniste*, au sens étymologique de *celui qui joue le premier rôle* », la lecture des planches du Chiendent semble aller dans une autre direction.

---

<sup>42</sup> Thierry Groensteen (1999), pages 190-191.

Les personnages représentés dans ces planches n'acquièrent que difficilement et rarement le rang de protagoniste, simplement parce que, dans la majorité des cas, le personnage principal n'occupe qu'un espace restreint dans les cases et n'est présent que dans un nombre minimal de cases. Regardons d'abord les exemples où nous pouvons identifier un personnage principal avant de nous attarder aux cas particuliers des bandes dessinées où la représentation du personnage principal s'écarte de la norme.

Ainsi, dans « L'alcool et le tabac » (Fig. 52<sup>43</sup>) d'André Montpetit, un même personnage, narrateur du récit, est représenté dans sept des huit cases, n'étant absent que dans la dernière case qui représente le crocodile déjà aperçu à la planche précédente. Ce cas est exceptionnel dans notre corpus. La majorité des « personnages principaux » ne sont souvent dessinés que dans une minorité de cases, comme dans « La pollution » (Fig. 53). Dans « Québec utopie 1980 » (Fig. 54), il n'y a aucun personnage qui est représenté deux fois. Les images viennent illustrer les différents points que présente le narrateur. Parfois, le personnage principal du récit peine à ressortir graphiquement de la planche. C'est ce qui arrive à Jean Drapeau dans « L'être le plus extraordinaire que j'ai rencontré : Jean Drapeau » (Fig. 55 et 56). Le personnage est petit contrairement à la femme nue qui représente Montréal. À la case 4, monté sur un cheval tel un chevalier moderne, Jean Drapeau se confond presque avec le mur, les lignes de sa cuirasse reprenant les motifs de la brique. Michel Fortier, dans « Ding dong » (Fig. 57), joue avec le cadrage pour ne représenter, à la fin de la planche, que les pieds du personnage et clore son récit sur un gros plan d'un mégot de cigarette alors que le personnage principal n'est plus reconnaissable parce que trop éloigné.

---

<sup>43</sup> Plusieurs images de Chiendent, notamment les récits publiés dans *Perspectives* proviennent des microfilms de la Bibliothèque Nationale et la qualité de l'impression en souffre malheureusement. Nous les imprimons ici à titre indicatif. Pour l'analyse, nous avons travaillé sur des versions informatiques nous permettant d'isoler et d'agrandir les éléments.

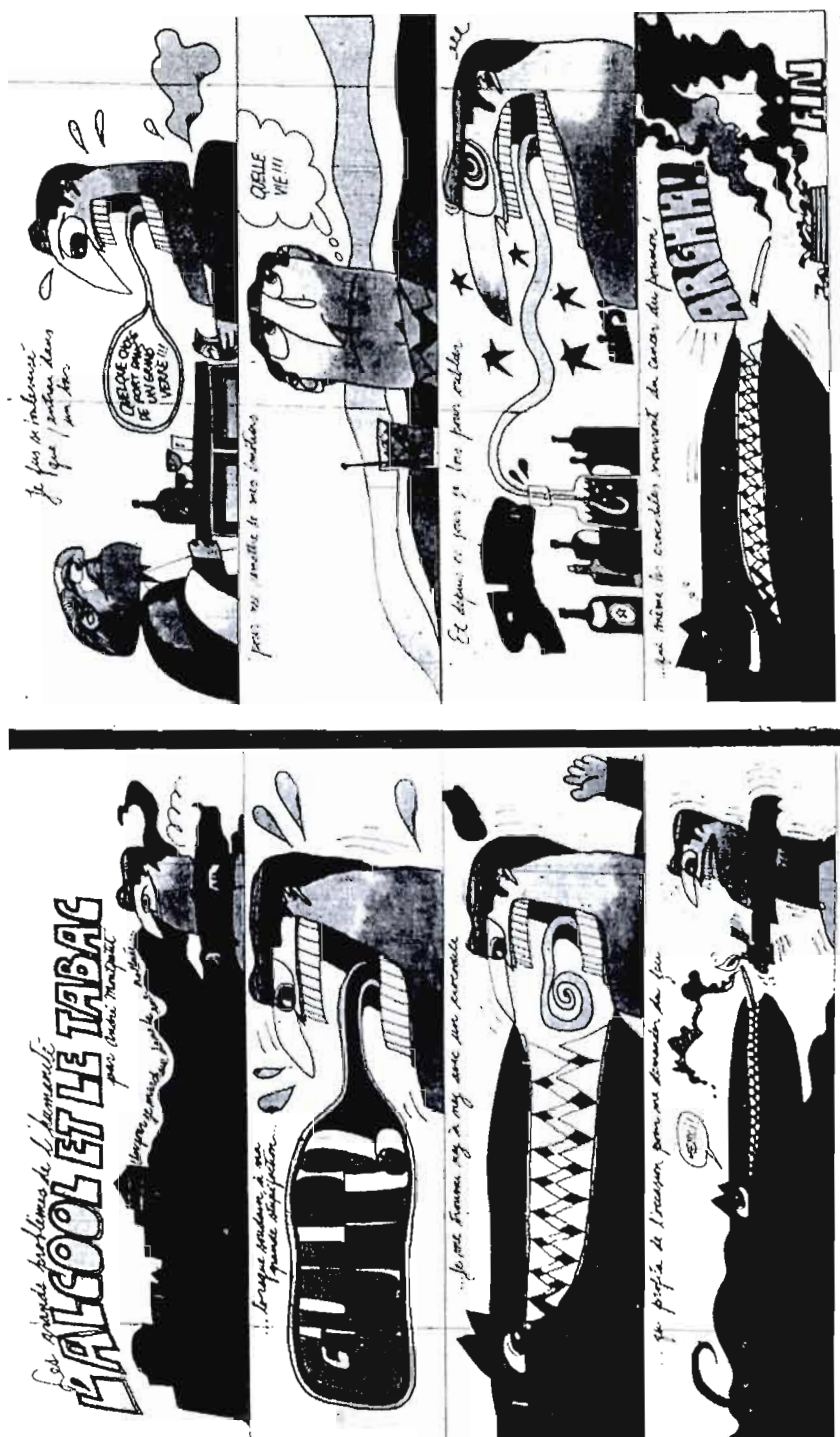


Figure 52 : André Montpetit, *L'alcool et le tabac*



Figure 53 : André Montpetit, *La pollution*





Figure 54 : Marc-Antoine Nadeau, Québec Utopie 1980



Figure 55 : Marc Antoine Nadeau, *L'Être le plus extraordinaire que j'ai rencontré : Jean Drapeau*, planche 1





Figure 56 : Marc Antoine Nadeau, *L'être le plus extraordinaire que j'ai rencontré* :  
Jean Drapeau, planche 2



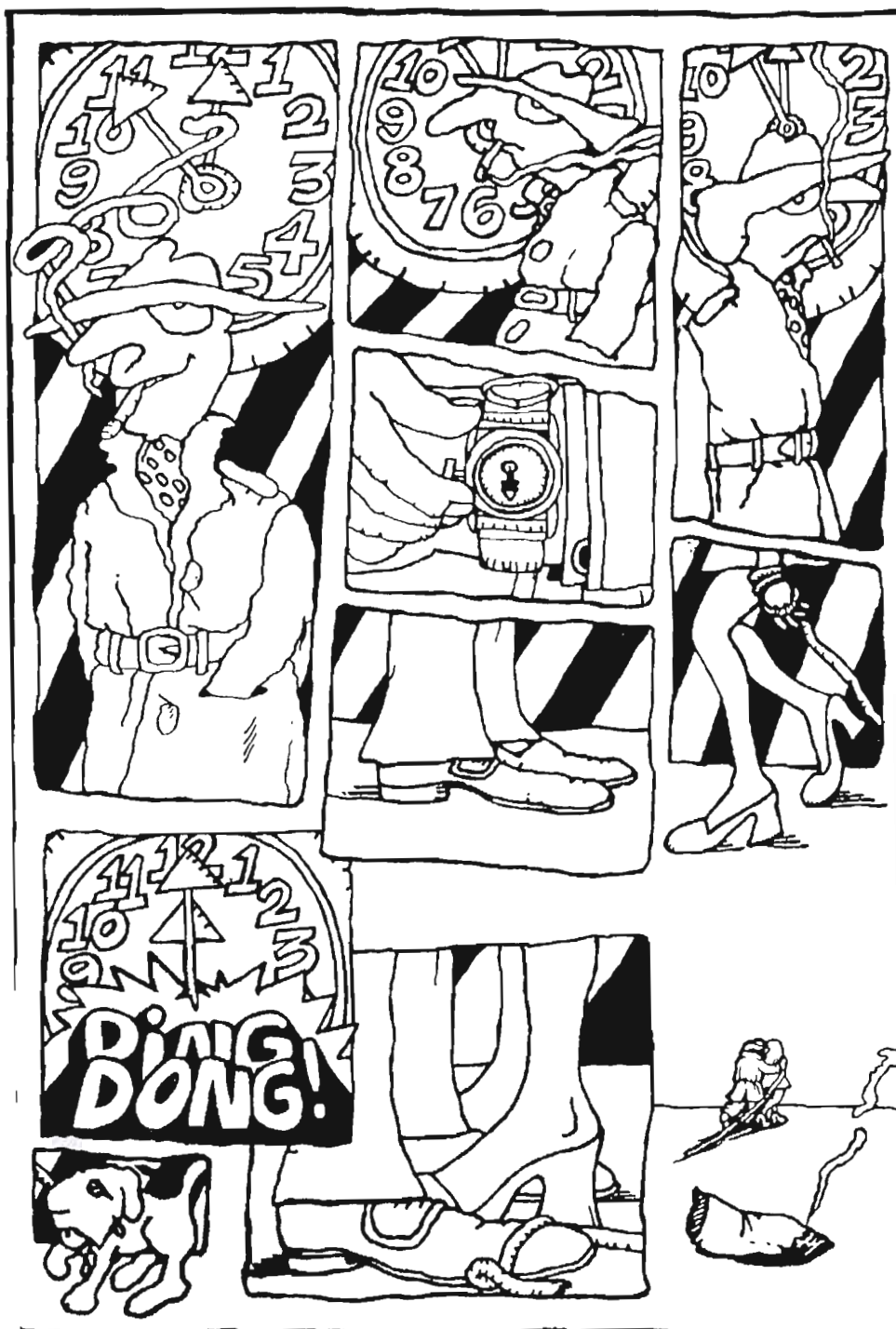


Figure 57 : Michel Fortier, *Ding dong*

Dans « Ho ! Ho ! Ha ! Ha ! Hi ! Hi !, » (Fig. 58) la parole est donnée à plusieurs personnages afin d'illustrer les différentes revendications du personnage principal.



Figure 58 : André Montpetit, Ho ! Ho ! Ha ! Ha ! Hi ! Hi !

Un élément rendant difficile la protagonisation des personnages est que ceux-ci se transforment régulièrement. On connaît et on reconnaît le personnage *Tintin*, notamment grâce à son costume qui n'a guère évolué en cinquante ans de création. Même chose pour ces personnages connus que sont *Lucky Luke* et *Astérix*. Cette *typification* n'est pas de mise chez Chiendent. Le maire Drapeau n'arbore pas moins de six costumes différents dans cette histoire de 2 planches alors qu'il n'est représenté que huit fois. On le voit dans un complet noir (cases 3 et 8), dans un complet blanc (case 10), dans une armure (cases 4 et 5), en robe de chambre (case 11) en costume d'astronaute (case 12) et enfin, en officier de marine (case 14). Dans « L'industrie Cégep » (Fig. 59), un personnage est visible à plusieurs reprises afin d'illustrer les propos du narrateur. Il n'agit pas, il subit. Le cégep est présenté comme une usine qui bourre les crânes des étudiants. Mais lorsque brise la machine, nous pouvons observer, en cinq cases contiguës, ce personnage se transformer sous nos yeux à mesure que poussent ses cheveux et qu'il devient contestataire. Un procédé semblable est utilisé dans « La bombe » (Fig. 60) pour signifier le temps qui passe. Le personnage s'étant enfermé dans son abri anti-atomique durant deux années, une barbe lui pousse dans les dernières cases. Dans « La perquisition » (Fig. 61), nous retrouvons un personnage principal clairement identifiable par les motifs de son chandail. C'est un personnage passif puisqu'il est celui qui subit la perquisition. Les motifs à carreaux de son chandail sont représentés à cinq reprises dans la planche. Mais à la case 14, le masque tombe (ainsi que le chandail) et Jean Drapeau, encore lui, apparaît soudainement. Il était en fait déguisé.



Figure 59 : André Montpetit, *L'industrie cégep*



Figure 60 : André Montpetit, *La bombe*





Figure 61 : André Montpetit, La perquisition

Enfin, un bel exemple de transformation se retrouve dans l'histoire « Une balle perdue » (Fig. 62 et 63) d'André Montpetit. Le récit débute par un gros plan sur le nez du personnage principal qui se tire une balle dans chaque narine. Ce personnage est de nouveau dessiné en case 3, mais cette fois-ci, nous avons droit à un gros plan sur son œil. Enfin, en case 7, nous retrouvons une représentation du visage presque complet, mais en tout petit. L'élément graphique central de cette planche se trouve à être la balle et, surtout, les lignes ondulantes qui représentent son mouvement. Or, à la case 9, le personnage principal est devenu un serpent dont les ondulations rappellent le mouvement de la balle perdue du titre. Il reprendra forme humaine à la case 2 de la deuxième planche. Mais est-ce bien lui ? Le nez de ce personnage semble très éloigné de celui vu en gros plan en case introductive. À ce moment, il tire une balle « en pleine poire » d'une fille rencontrée à la fin de la planche précédente et la quatrième case nous montre, littéralement, une poire traversée par une balle. Trois autres représentations de ce personnage se retrouvent dans les cases 7, 8 et 9. Mais cette fois, le personnage n'a plus de cheveux alors qu'il semble arborer une magnifique chevelure à la deuxième case de cette deuxième planche. Les gros plans et les cadrages de la première planche ne nous permettent pas de nous prononcer sur les qualités capillaires de ce personnage. Cela semble donc être deux personnages différents. Pourtant, ces quatre représentations s'adressent au lecteur par des « je » : « Je sors mon revolver » (case 2), « J'ai peur et je ferme les yeux » (case 7), « La balle s'arrête juste au dessus de ma tête » (case 8) et « La chance me sourit. J'avance lentement » (case 9). Rien ne semble immuable dans les planches du Chiendent, au contraire, tout se transforme au gré des récits, tout comme la bande dessinée avait tendance à se métamorphoser à l'époque.



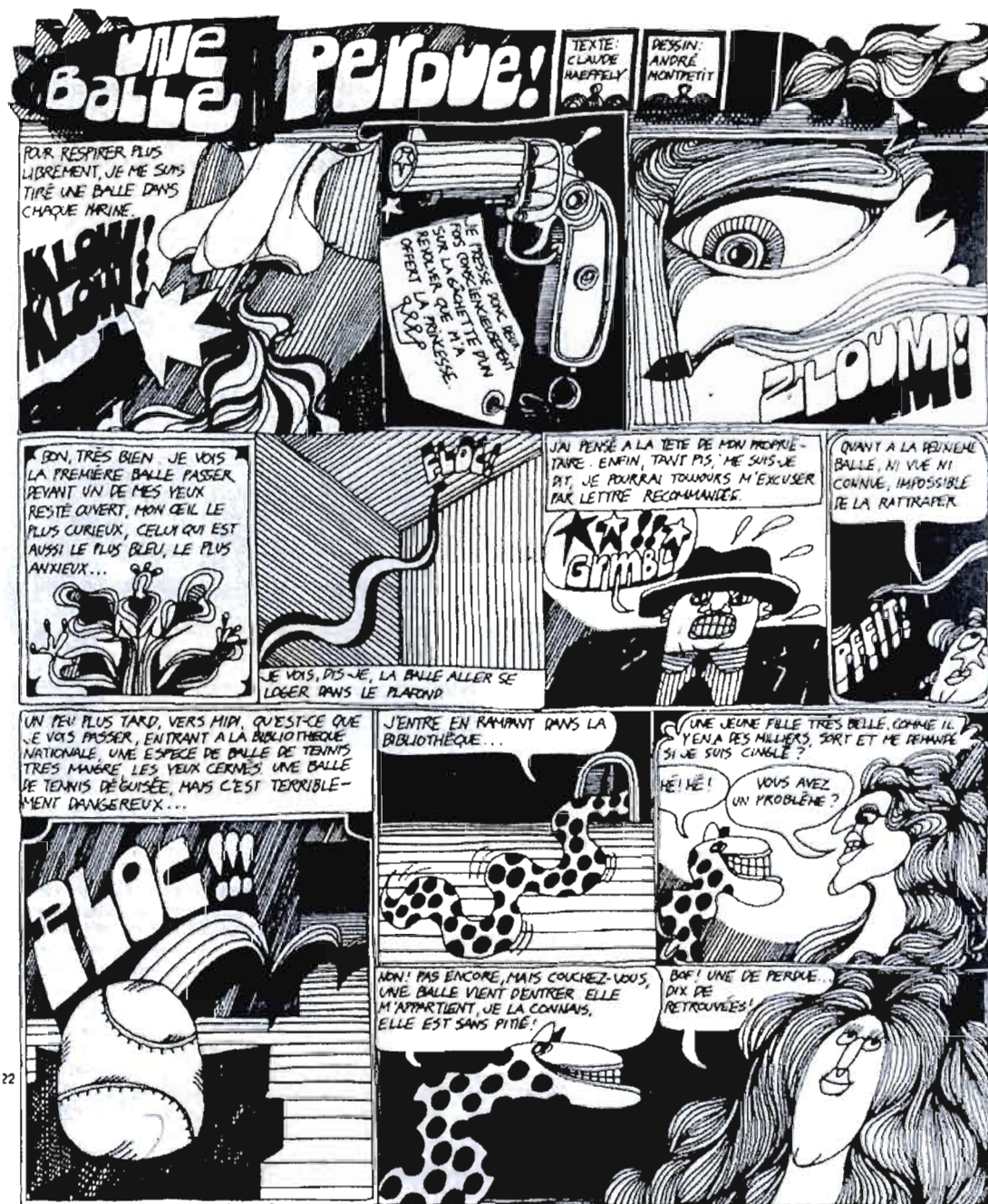
Figure 62 : André Montpetit, *Une balle perdue*, planche 1

Figure 63 : André Montpetit, *Une balle perdue*, planche 2

Le dessin des membres du Chiendent ne semble pas, non plus, intégrer à son vocabulaire, le troisième élément de Groensteen concernant les personnages, c'est-à-dire l'expressivité. Le théoricien explique que

Le « jeu » des personnages est un facteur essentiel à la compréhension de la situation par le lecteur. La discontinuité de la narration BD oblige à rendre chaque image d'autant plus éloquente qu'elle constitue un moment choisi, prélevé dans la continuité supposée de l'action. Le corps (la gestuelle) et le visage (les expressions physiologiques) des personnages se doivent d'être les plus expressifs possibles<sup>44</sup>...

Il précise ailleurs que

La gestuelle du corps, les expressions du visage sont les moyens à la disposition du dessinateur pour faire « jouer » ses personnages. Héritiers des comédiens italiens du XVII<sup>e</sup>, les héros de BD pratiquent l'art du geste. Et le fait d'être représentés dans des poses arrêtées favorise l'exagération<sup>45</sup>...

Nous l'avons vu, les œuvres de Chiendent ne font que très peu de place aux acteurs. Difficile alors de les faire « jouer ». L'exagération se retrouve évidemment dans certains dessins et expressions comme dans « Une balle perdue » (pl. 2, case 3 ; Fig. 63), « Un conte de Noël » (pl. 2, case 4 ; Fig. 64), « La perquisition » (case 12 ; Fig. 61). Mais dans l'ensemble, cette expressivité semble refusée aux personnages. Ceux-ci ne sont parfois que des éléments graphiques parmi d'autres et la lisibilité ne semble pas constituer la préoccupation première des auteurs.

---

<sup>44</sup> Thierry Groensteen (1999), page 191.

<sup>45</sup> Thierry Groensteen (2007), page 46.



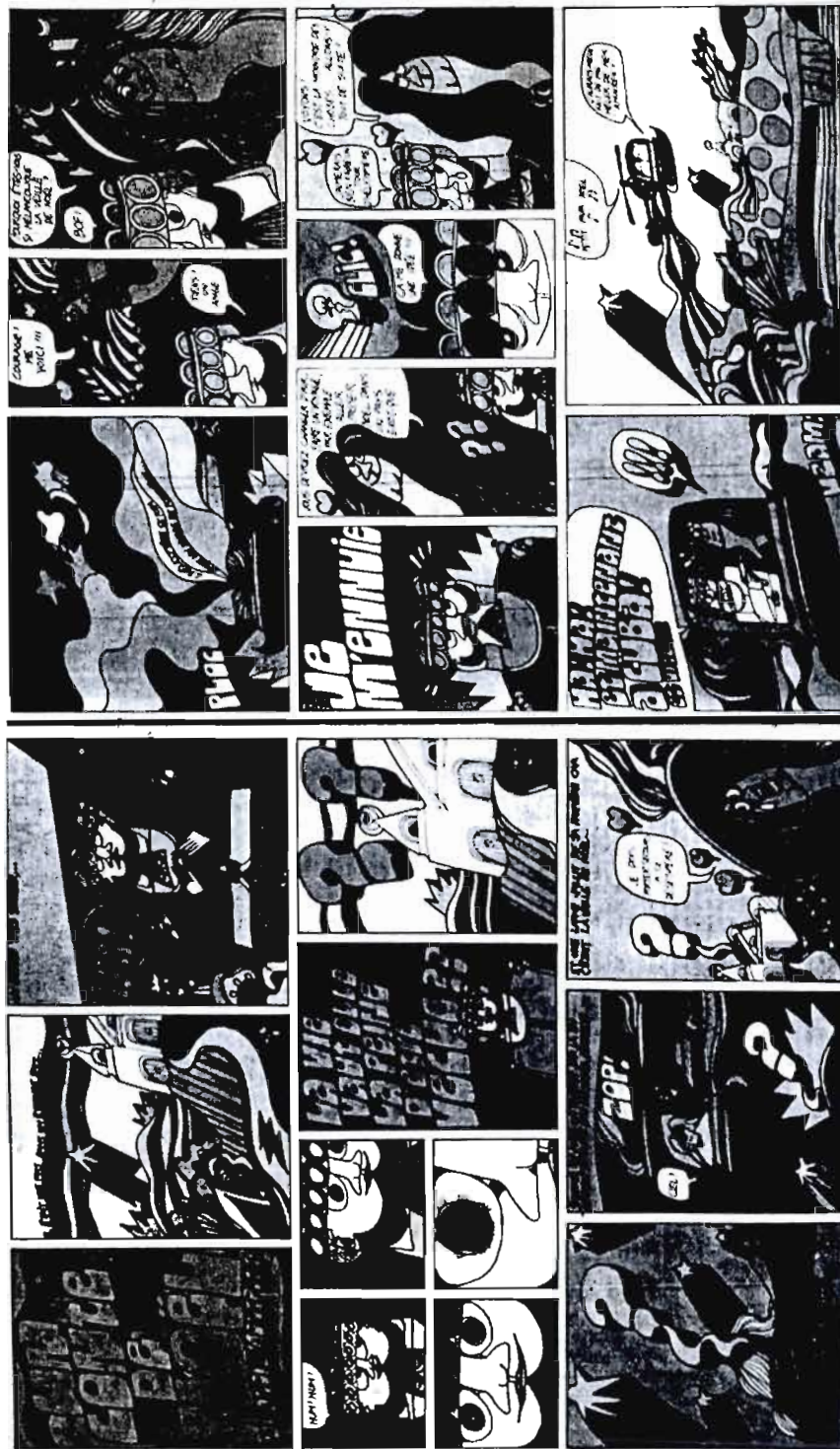


Figure 64 : André Montpetit, *Un conte de Noël*

Examinons maintenant les deux derniers éléments du dessin narratif utilisés par les auteurs de bande dessinée, le décor et les arrière-plans ainsi que les paramètres de l'image tels les cadrages, la composition, etc. La caractéristique principale de la bande dessinée demeure la répétition de l'image. Afin de simplifier la lecture et d'augmenter la lisibilité de la planche, beaucoup d'éléments du décor ne sont pas répétés à chaque case. Une fois ce décor posé, souvent à l'intérieur d'un plan d'ensemble en début de séquence, l'auteur peut l'effacer ou n'en représenter que des éléments épars au fur et à mesure qu'avance la scène afin de concentrer le lecteur sur l'action. L'incipit d'une bande dessinée fait souvent la part belle à une grande image afin de planter, dès l'ouverture, le décor. Ce qui n'est parfois pas le cas dans le cadre d'histoires courtes, souvent des gags, qui se concentrent sur les personnages. Les auteurs du Chiendent ont utilisé différentes stratégies d'ouverture pour leurs histoires, mais jamais de grande image introductive. Examinons-en ici quelques-unes tout en les faisant parler sur les possibilités narratives de la bande dessinée.

« L'infecticide » (Fig. 51) démarre de façon classique. « Il est minuit et l'infect rôde » lit-on dans un récitatif alors que l'on voit un personnage en mouvement, en plan général, devant une ombre de maison possédant une fenêtre éclairée et une clôture, ainsi qu'une deuxième maison plus petite. La lune, la masse noire des maisons et la lumière qui ressort des fenêtres nous confirment qu'il est bien minuit ou, du moins, que la nuit est tombée. Le personnage que l'on voit est nommé dans le récitatif, l'infect, et son action est précisée : il rôde. L'énoncé linguistique efface la polysémie du dessin. Effectivement, sans ce dernier, le personnage que nous observons aurait tout aussi bien pu être en train de danser ou de jouer à la marelle. Les deux éléments du décor, maison et clôture, ne réapparaîtront pas de l'histoire. Ils jouent leur rôle d'indiquer le lieu où se déroule l'action dès le départ, un quartier résidentiel et s'effacent par la suite. Mais ils demeurent présents *in absentia*. La proximité des deux maisons qui ne sont pas montrées en entier, se terminant toutes deux dans le hors champ, nous fait comprendre que, sûrement, d'autres maisons se

trouvent à la suite de ces deux là. Le décor est donc simplifié à l'extrême tout en étant assez éloquent. Un personnage mystérieux rôde à l'extérieur d'un environnement sécuritaire (clôture) et les habitants sont à l'abri à l'intérieur (fenêtres). Un danger est présent. L'accent est mis ici sur le personnage, ce qui, chez Chiendent, est assez rare. Ce décor aurait pu être plus fouillé à l'intérieur d'une grande image, mais rappelons que ce récit a été publié dans la revue *Ars a raison* d'un dessin par planche et que les pages de la revue étaient carrées. Les 12 cases sont donc identiques en terme de format.

Quatre autres récits de Chiendent ouvrent sur la présentation d'un lieu. « Un conte de Noël » (Fig. 64) de Montpetit débute par la présentation d'un château et d'un récitatif : « Il était une fois dans un étrange pays » qui s'inscrivent à la suite d'une case titre. Nous sommes donc, bel et bien, dans l'univers des contes. Le personnage qui est par la suite représenté arbore une couronne sur la tête, confirmant que l'édifice vu en première case est un château. Car ce dernier n'est que partiellement représenté et pourrait, à la limite, être confondu avec une église. Le château sera redessiné en première planche, dans un plan plus rapproché, mais coupé de la même façon que lors de la première occurrence. Le dessinateur n'utilise pas les fastes du dessin pour ancrer son récit, se contentant des éléments indispensables à la compréhension. En ce sens, les auteurs du Chiendent font preuve d'une maîtrise éloquente des codes de la bande dessinée.

« L'industrie Cégep » (Fig. 59) débute également par la représentation du lieu de l'action : une usine sur la quelle est inscrite au fronton « Cégep ». Ici, c'est le commentaire politique qui s'affiche rapidement et en peu de mots. La représentation de cette usine est très simplifiée. Quelques carreaux et une fumée s'échappant d'une cheminée suffisent à l'auteur pour camper le décor.

« La perquisition » (Fig. 61) présente le lieu en ouverture, mais dans une case scindée en deux. Au contraire d'une grande image contemplative, une minuscule case, la plus petite du récit, nous montre la moitié d'une maison (comme le château



du « Conte de Noël ») et une voiture de police devant ladite maison, sous une lune et un éclair. La deuxième image, située au-dessous, représente l'intérieur de la maison et l'on voit le personnage qui va subir la perquisition répondre aux coups donnés à la porte.

La simplification atteint un degré extrême dans le récit de Nadeau sur Jean Drapeau (Fig. 55 et 56). Une masse noire symbolise le Mont-Royal (ou des seins féminins, d'autant plus que ces derniers sont représentés dans la sixième case et que le tout est renforcé par le noir du soutien-gorge qui fait écho à la double masse noire de la montagne) aisément reconnaissable malgré le degré élevé d'abstraction grâce, notamment, à la croix et au dôme de l'Oratoire Saint-Joseph, tous deux livrés en quelques lignes minimales.

Et Nadeau vient brouiller complètement son ouverture dans son récit « Québec utopie 1980 » (Fig. 54) alors que nous ne pouvons rien distinguer dans la première image puisque la pollution (qui sera toujours présente en 1980, c'est-à-dire 11 ans plus tard) empêche, et les personnages de se voir, et le lecteur de percevoir quoi que ce soit. Tout comme dans « L'industrie Cégep », cette première image affirme d'entrée de jeu, un commentaire politique.

Quelques fois les auteurs du Chiendent vont débiter leur histoire au milieu d'une action. Lorsqu'André Montpetit le fait, dans « Une balle perdue » (Fig. 62 et 63), c'est pour une histoire sans décor. Si le récit débute sur un personnage, nous ne le voyons pas en entier, tout comme le château et la maison que nous avons vus précédemment, puisqu'il est représenté en un très gros plan qui gomme les éléments identifiables du visage, bouche et yeux, en se concentrant sur le nez qui reçoit les balles de revolver tel que cela est expliqué dans le récitatif. Cette histoire sans décor fait pourtant une place aux lieux. Deux endroits sont représentés, sommairement : un plafond (nommé dans un récitatif) et un escalier. Lorsque le serpent indique qu'il entre dans une bibliothèque, nous le voyons s'engouffrer dans un trou de souris. Et dans la sixième case de la deuxième planche, il est écrit dans

cette case sans image, que le personnage marche au coin de Saint-Denis et Ontario. Nous avons ici une des rares références à un lieu réel dans le corpus de Chiendent, mais qui n'a pas eu l'honneur d'être représenté graphiquement.

Après avoir examiné ces cinq critères du dessin narratif, nous constatons que le dessin de Chiendent oscille entre le dessin narratif et le dessin illustratif. Est-ce donc à dire que les membres du Chiendent ne font pas de la bande dessinée parce qu'ils n'utilisent que très peu les paramètres du dessin narratif ? Loin de là. Mais il est clair que, dans l'ensemble, le dessin utilisé par ces dessinateurs pourrait parfois être considéré comme étant plus illustratif que narratif dans le sens qu'il « sacrifie davantage à une tendance décorative et appelle une lecture plus contemplative<sup>46</sup> ». Mais l'utilisation des arrière-plans est majoritairement narrative. C'est la question du personnage qui semble parfois s'effacer au détriment du développement d'une atmosphère ou d'une idée. Toujours est-il que le déchiffrement de l'image n'est pas toujours aisé. Ce qui explique, peut-être en partie, la frilosité des éditeurs de l'époque.

Regardons maintenant l'organisation de ces dessins dans l'espace de la planche.

#### **6.4.2 La planche**

La bande dessinée connaissait alors un éclatement de sa forme. Les auteurs qui sont apparus au milieu des années soixante avaient commencé à saisir que la bande dessinée pouvait servir à autre chose qu'à raconter des récits pour enfants. La planche de bande dessinée cessait d'être considérée comme un simple support destiné à recevoir des images formant un récit pour se rapprocher, parfois, de la toile du peintre. C'est la codification même du médium qui était travaillée. Pour des

---

<sup>46</sup> Thierry Groensteen (1999), page 190.

auteurs proches du mouvement surréaliste, automatiste et abstrait, la bande dessinée offrait des possibilités artistiques qui demeuraient inexplorées.

Pour ses histoires publiées dans le *Quartier latin* et dans *Perspectives*, et non pas dans la presse spécialisée en bande dessinée, André Montpetit travaille la double planche de façon particulière et originale. Les bandes sont présentées en continuité sur les deux pages et la frontière de la planche est ainsi éliminée. La planche n'est pas une construction de plusieurs bandes (Groensteen, 2001) mais un espace entièrement investi par l'auteur, ce qui était rarement utilisé à l'époque (Fig. 59)

Marc-Antoine Nadeau, lui, fait complètement abstraction de la codification de la bande dessinée et efface les cases qui, ordinairement, délimitent les différents dessins qui constituent une bande dessinée. Il emplit sa page de dessins qui citent textuellement le texte de Claude Haefely. Il n'y a pas ici de narration dans la progression des dessins. Ces derniers illustrent plus le texte qu'ils ne le font progresser. D'ailleurs, le texte est parfois en retard sur le dessin. Dans « Monsieur H conteste » (Fig. 37, 65-67<sup>47</sup>), le personnage que l'on voit en haut de la planche numéro 2 n'apparaissant dans le récit que dans le texte de la planche numéro 3. Les auteurs jouent avec le code à un point tel qu'ils amènent le récit à la limite des définitions de la bande dessinée.

---

<sup>47</sup> Ce récit a été publié dans la revue *MacClean* sous la forme d'un mini-récit que l'on découpait et que l'on assemblait. La première planche se retrouve donc sur la page 1 ; les planches 2 et 7 sur la page 2 ; les planches 6 et 3 sur la page 3 ; et 4 et 5 sur la page 4.



Figure 65 : Marc-Antoine Nadeau, *Monsieur H conteste*, page 2



**ACTE I**

1. JE VOUS MONTRÉ MES POUVOIRS

2. MEL MON SARI

3. BIMI C'EST MON MARI, OSCAR

4. ATTEND! MARIAGE

**ACTE II**

5. VOUS AVEZ LA UNE POUXÉE ESQUIMATTE

6. ET ICI UNE POUXÉE INDIENNE

7. VARIÉLLE VARIÉLLE PREPAREZ UN BUR POUR MON POUX + SIER

8. BURP

**ACTE III**

9. JE SUI UN PORC. TENAIRE PEURE CIVILISÉ. J'AI LES TIBES LES OREUX LA TARTE AU SUPER JE VEUX OCCUPER VOTRE PHAR- MAGIE, AINSI JE POURRAI DIRE QUE J'AI FAIT QUELQUE CHOSE MOUARS

10. MONSIEUR L'ASPIRE A EXPLI

11. BURP... GULP... BURP... BURP... NON... MERCI

12. POURRAIS-JE VOUS EN OFFRIR UN AUTRE

Figure 67 : Marc-Antoine Nadeau, *Monsieur H conteste*, page 4



Les membres de ce groupe utilisent un mélange de fonction décorative et de fonction rhétorique de la planche. Rappelons ici que les quatre fonctions de la planche ont été développées par Benoît Peeters alors qu'il s'intéressait aux tensions que subit la planche de bande dessinée entre sa volonté de « faire récit » et « faire tableau ». L'utilisation décorative de la planche s'observe lorsqu'il y a une dominance du tableau dans la planche ainsi qu'une relative autonomie entre le récit et le tableau. La fonction rhétorique, elle, combine une dominance du récit ainsi qu'une dépendance entre le récit et le tableau. C'est la forme la plus utilisée dans la bande dessinée. Si l'on pouvait penser, de prime abord, que les membres du groupe Chiendent utiliseraient davantage une mise en page dite décorative, de par leur bagage artistique, il n'en est rien. En ce sens, les membres du groupe utilisent une démarche assez conventionnelle de la bande dessinée. Si l'on peut parler d'effet décoratif chez Chiendent, c'est dans leur façon de remplir les cases et le travail effectué sur les textures. Mais non pas dans l'organisation de la planche. Il faudrait pour cela que « la page [soit] envisagée comme une unité indépendante, dont l'organisation esthétique prime toute autre préoccupation<sup>48</sup>. » Comme si le quadrillage avait d'abord été pensé avant d'accueillir le dessin. Ce qui ne semble jamais le cas chez Chiendent.

Mais, regardons un peu plus en détail le travail effectué par ces auteurs sur la planche. La bande dessinée est l'art de gérer des images dans l'espace clos qu'est une page<sup>49</sup>. Ces images qui se rassemblent pour former un récit et qui, pour cela, sont toutes liées ensemble, possèdent d'abord des liens avec les images qui leurs

---

<sup>48</sup> Benoît Peeters (1991), page 46.

<sup>49</sup> Nous ne voulons pas prétendre ici que les récits en images que l'on retrouve sur un écran d'ordinateur ne sont pas des bandes dessinées : ils sont une excroissance de cette forme d'expression. En intégrant le mouvement et le son, parfois, ainsi que le défilement au lieu de la juxtaposition *in praesentia* d'images, ces récits proposent un mode de lecture différent, ni plus riche, ni plus pauvre, mais, tout de même, autre. Nous parlons évidemment ici des récits qui utilisent les différentes possibilités qu'offre la technologie numérique dans le processus même de création et, donc, de lecture. Mais la majorité des récits que l'on retrouve sur le web aujourd'hui ne sont encore que des récits papier qui ont été exportés sur une autre plateforme. À ce sujet, nous recommandons la lecture de l'ouvrage de Scott McCloud qui s'intéresse depuis longtemps à ce phénomène : *Reinventing comics*.

sont immédiatement voisines. Une étude des relations que peuvent entretenir entre elles deux cases de bande dessinée a été effectuée par Scot McCloud. Nous avons présenté ce tableau lors de notre premier chapitre. Rappelons ici que ce théoricien américain identifiait six relations possibles entre deux images selon le degré élevé ou non de l'ellipse qui est en jeu ainsi que la participation demandée au lecteur pour effectuer ces liens. Les deux premières relations (moment à moment et action à action) se fondent sur la décomposition du mouvement. L'ellipse est minimale dans le premier cas (un clin d'œil, par exemple) alors que dans le second, ce sont les éléments d'une action qui sont décomposés (action-réaction). Dans la troisième relation on passe d'un sujet à l'autre tout en demeurant à l'intérieur d'une même scène. Le degré de participation du lecteur est alors un peu plus élevé. Ce degré est encore un peu plus élevé dans la relation suivante où l'on passe d'une scène à l'autre, et que la deuxième image nous transporte à une distance significative dans le temps et l'espace par rapport à la première image. Les deux dernières juxtapositions d'images mettent en scène des relations plus subtiles; deux aspects d'une même scène dans le premier cas, et des images n'ayant aucun lien logique entre elles dans le second.

Nous l'avons indiqué dans notre premier chapitre : cette classification est intéressante, mais n'isole qu'un élément pertinent à la compréhension d'un récit en images et le sens qui naît de la juxtaposition d'une multitude d'images est plus complexe que cela. Néanmoins, Scott McCloud en tire des conclusions éclairantes en remarquant que la bande dessinée classique utilise, dans des proportions avoisinant les 100%, une combinaison des relations 2, 3 et 4, alors que certaines bandes dessinées expérimentales, telles les premières œuvres d'Art Spiegelman, qui datent du tournant des années 1970, ont des proportions différentes en utilisant la cinquième relation, celle d'un aspect à un autre aspect, beaucoup plus

régulièrement que ne le font la bande dessinée de super-héros ou les grands standards de la bande dessinée franco-belge telles les aventures de *Tintin*<sup>50</sup>.

Que peut-on en dire des œuvres de Chiendent pour cet aspect? Sont-elles situées dans le courant avant-gardiste par l'utilisation de la mise en relation de la case en bande dessinée ou recréent-elles des modèles plus classiques et plus lisibles ?

Cette classification nous permet de situer les récits de Chiendent, et la bande dessinée en général, en deux grandes catégories : la bande dessinée à tendance narrative et la bande dessinée à tendance illustrative. La première catégorie rassemble des récits relatant des actions centrées autour d'un personnage. Les liens entre les cases sont clairs et directs. Nous pouvons classer dans ce groupe les bandes dessinées de « L'infecticide » (Fig. 51) et « L'alcool et le tabac » (Fig. 52) par exemple. La première nous fait suivre deux personnages, l'infect d'abord, puis l'infecticide qui ne se rencontreront pas. Le lecteur saute d'une image à l'autre en suivant le mouvement d'un premier personnage avant de se concentrer sur le deuxième à partir du milieu du récit. La deuxième histoire, en représentant un même personnage dans chacune des cases, sauf la dernière, permet également des liens très directs entre les cases.

Mais certaines planches proposées par des membres du groupe font la part belle à des relations de la cinquième catégorie. Les images ne sont plus dans un continuum de récit, mais viennent plutôt illustrer une idée, un propos. C'est le cas de l'histoire intitulée « Le printemps » (Fig. 68 et 69) où l'on décline certains aspects reliés au printemps avant de se concentrer sur un couple dans la deuxième partie.

---

<sup>50</sup> Scott McCloud va plus loin dans son analyse en remarquant que la bande dessinée japonaise utilise également la cinquième relation dans une proportion différente de la bande dessinée américaine et franco-belge. Il y aurait donc un élément culturel important dans l'utilisation de l'ellipse par les auteurs de bande dessinée dépendamment de leur pays et de leur culture d'origine. L'échantillon utilisé par McCloud nous semble, par contre, trop peu étendu pour en tirer de réelles conclusions à ce stade-ci. Voir Scott McCloud (1993), pages 74 et suivantes pour cette démonstration.

Cette deuxième partie reprend les éléments représentés dans la première planche. Le propos qui ressort de cette histoire est que la « saison des amours » n'est pas aussi belle que l'on pourrait être tenté de le croire. Et c'est une lecture qui va au-delà des liens directs des cases qui s'avoisinent qui nous permet d'établir cela. Les liens sont plutôt à rechercher dans un dialogue allant d'une page à l'autre. Un premier indice nous est donné à la cinquième case alors que le dessin représenté dans l'image vient contredire ce qui est annoncé dans le texte. « La ville a un air de fête » accompagne ainsi un immeuble délabré et une poubelle en avant-plan. Les cases de la deuxième planche se trouvent à avoir des liens directs entre chacune des images, en présentant certaines actions, mais surtout, se trouvent à être en miroir avec les images de la première planche en détournant le côté positif en un équivalent négatif. Ainsi, les oiseaux qui sont revenus en deuxième case de la première planche, défèquent sur la tête du personnage en deuxième case de la deuxième planche. La case située à gauche de la première planche nous montrait les fleurs qui repoussaient. C'est de l'une de ces fleurs qui surgira une abeille qui va piquer l'homme du couple. Cette case est située, elle aussi, à la gauche de la deuxième bande. Les images dialoguent donc d'une planche à l'autre. Et c'est ce dialogue qui nous permet d'affirmer que l'auteur qualifie les voitures de « bêtes ». La case située à l'extrême droite de la deuxième planche nous dépeint un lion en train de se réveiller. Situé au même endroit dans la planche suivante, la voiture qui arrose le couple peut donc être vue comme une « bête ». Cette métaphore ne se comprend que par la mise en lien des cases située, non pas à proximité, mais bien selon le lieu qu'elles occupent dans la planche. C'est ce que Thierry Groensteen explique lorsqu'il écrit que « Lorsqu'elle s'articule à quelques-unes de ses semblables par une relation qui ressortit au tressage, la vignette s'enrichit de résonnances qui ont pour effet de transcender la fonctionnalité du site qu'elle occupe pour lui conférer la qualité de *lieu*<sup>51</sup>. »

---

<sup>51</sup> Thierry Groensteen (1999), page 175.



Figure 68 : André Montpetit, *Le printemps*, planche 1



1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 26



Ce lieu et ce dialogue d'images éloignées dans l'espace nous permettent, non pas de contredire le propos tenu par le récit, mais parfois de le nuancer. Ainsi, toujours dans « Le printemps » nous débutons le récit par le soleil qui apparaît en première case. C'est son absence qui est soulignée, par contre, dans la dernière case du récit, une case entièrement noire. Cette case, qui ne représente rien, prend son sens en dialoguant avec d'autres images. Elle a d'abord un lien direct avec l'image qui la précède qui nous montre les deux personnages regardant le printemps à la télévision alors que l'on observe la pluie à l'extérieur de la maison. La case noire de la fin signifie donc d'abord la perte de l'électricité, comme si tout s'éteignait d'une image à l'autre. Mais le soleil qui est apparu à la première case du récit étant le seul élément n'ayant pas été repris dans la deuxième partie du récit, cette case peut aussi être lue comme l'absence du soleil, absence qui avait déjà été introduite lors des cases précédentes par l'arrivée de la pluie. Cette case noire se lisait donc, premièrement, comme la perte de la lumière créée par l'homme (l'électricité), mais la rime, introduite par le dispositif mis en place dans le récit, nous permet d'affirmer que c'est bien la perte de la lumière naturelle dont il est question ici<sup>52</sup>.

Cela est subtil, mais dans le développement de son concept du tressage, Thierry Groensteen avait précisé que « ...le tressage est une relation supplémentaire, qui n'est jamais indispensable à la conduite et à l'intelligibilité du récit, dont le découpage fait seul son affaire<sup>53</sup>. » Un autre exemple, par contre, que l'on peut observer chez Chiendent, nous permet d'aller chercher un deuxième sens à un récit par cette action du tressage. Il s'agit du récit « L'alcool et le tabac » (Fig. 52) d'André Montpetit. Nous l'avons vu, ce récit en huit cases est assez simple et, en représentant un même personnage dans chacune des sept premières cases, l'auteur permet une grande lisibilité en utilisant des liens d'action à action. Mais si le personnage principal disparaît graphiquement parce que nous effectuons un saut

---

<sup>52</sup> Sur cette case noire apparaît un texte qui n'est pas visible ici : « En général, les gens regardent le printemps à la télévision. C'est moins dangereux. »

<sup>53</sup> *Ibid.*, page 174.

d'un lieu à un autre, cette disparition est peut-être également diégétique et ce récit, qui se termine par un gag absurde acquiert, un autre sens, plutôt moralisateur.

Ce récit est celui d'un homme qui, marchant dans une rue polluée, rencontre un crocodile qui en profite pour lui demander du feu. Bouleversé par cette rencontre, l'homme se réfugie dans un bar pour boire quelque chose de fort. Il veut ainsi oublier que même les crocodiles peuvent mourir d'un cancer du poumon. La dernière image nous montre le crocodile crachant sa cigarette fumante devant un cendrier plein. Cette bande dessinée est constituée de deux planches de quatre grandes cases chacune occupant l'espace entière d'une bande. Or, publiée en une double planche, il semble évident au lecteur que les deux cases finales de chacune des planches riment. Ce qui est modifié prend ainsi une importance plus grande. Or, si l'homme n'est pas représenté parce que le narrateur effectue un saut de lieu pour revenir à l'endroit où se trouve le crocodile, la mise en place formelle des éléments graphiques nous permet de saisir que c'est l'être humain qui va disparaître en fumée, bien avant les crocodiles.

Nous le voyons, les auteurs du Chiendent ont proposé des récits complexes au lecteur de l'époque en utilisant toutes les possibilités narratives de la bande dessinée. Ne s'attachant pas uniquement à la conduite d'un récit d'une case à l'autre, la conception même de la planche leur permettait d'explorer les liens entre récits et images tels qu'ils l'avaient déjà explorés dans d'autres médiums auparavant.

#### **6.4.3 Les récits**

Au niveau thématique, les membres du groupe Chiendent utilisaient la bande dessinée pour traiter de thèmes sociaux proches des préoccupations de la jeunesse québécoise de cette époque. C'est le temps de la jeunesse et de la contestation. Et la bande dessinée, qui se transforme en ces années, peut devenir contestataire.

Ces jeunes artistes comprenaient la contestation moins en terme de récriminations verbales qu'en terme de transgression des limites du champ artistique par une production visuelle. Par la bande dessinée, ils adaptèrent leur formation plastique aux moyens de communication de masse tout en diffusant un message à connotation politique<sup>54</sup>.

Le choix même du médium est donc politique. Cela, parce que ces dessinateurs étaient, avant tout, des artistes reconnus à l'intérieur du champ des arts visuels québécois. Utiliser la bande dessinée s'inscrivait dans une volonté de démocratisation de l'art. Ce qui ne sera pas le cas des auteurs qui vont suivre le Chiendent dans l'histoire de la bande dessinée québécoise. Des étudiants de Cégep et/ou d'université qui se lancent dans la bande dessinée le font avec une volonté différente. Une volonté de s'exprimer, certes, mais également une volonté de s'intégrer à un milieu, encore naissant, et désir extrême : gagner sa vie grâce à la bande dessinée. Ce que bien peu d'auteurs de cette époque réussiront. Quant à Chiendent, qu'ont-ils exprimé à l'intérieur de leurs bandes ?

Rappelons que ces années ont été celles de la jeunesse, une jeunesse qui s'exprimait, paradoxalement par la collectivité (regroupements d'artistes de toutes sortes) tout en faisant entendre de fortes voix singulières. Aux États-Unis, on assiste à la naissance de la bande dessinée autobiographique avec les œuvres de Robert Crumb et Art Spiegelman. Les bandes dessinées de Chiendent font aussi faire entendre des « je » au milieu d'un grand « nous ».

C'est dans la revue à grand tirage, *Perspectives*, que Montpetit publie ses histoires sous le thème des grands problèmes de l'humanité: « La pollution de l'air », « La Bombe » et « L'alcool et le tabac » ainsi que deux autres histoires, « Le printemps » et « Un conte de Noël ». Ces grands problèmes de l'humanité sont traités par la dérision. Ainsi, si Montpetit se penche sur les problèmes de l'alcool et du tabac, c'est pour conclure sur la tristesse d'un homme qui vient de comprendre que même les crocodiles sont susceptibles de développer un cancer du poumon

---

<sup>54</sup> Couture et Lemerise, (1975), page 25.

après qu'une telle bête lui eut emprunté du feu. Mais nous l'avons signalé, le sens de ce récit est plus profond que cela.

L'histoire de la bombe (Fig. 60) est plus conventionnelle, typique de l'humour contestataire de cette époque alors qu'un homme se cache dans un abri anti-atomique croyant avoir entendu l'explosion d'une telle bombe alors que ce n'était « qu'une vulgaire petite bombe terroriste ». Cette histoire fait écho à deux grandes peurs de ces années au Québec : la menace atomique issue de la Guerre froide ainsi que les attentats du Front de libération du Québec (F.L.Q.). On le voit, les récits de Chiendent sont bien souvent le fruit de délires graphiques et poétiques tout en s'ancrant dans l'air du temps et en s'exprimant volontairement sur le Québec et les Québécois. Ce qui était le cas, également dans leurs réalisations artistiques tel *Le sous-marin jaune de la Force de frappe québécoise*.

« La pollution » (Fig. 53) démarre par un constat : « Nous vivons une ère polluée ». Les solutions proposées par le narrateur pour contrer ce phénomène font preuve de violence : faire sauter les usines ou jeter toutes les autos à la mer. Un représentant de l'ordre s'indigne et crie que cela « est strictement interdit ». Ne pouvant résoudre le problème et refusant de passer outre l'interdiction ou oubliant qu'il « est interdit d'interdire », le narrateur propose alors une solution individuelle, une épingle à linge avec laquelle chaque citoyen pourra se boucher le nez. On ne résout donc pas le problème, on le masque.

Quant au « Conte de Noël » (Fig. 64), si le récit semble se dérouler dans un pays et un temps lointains tous deux non-identifiables, le *punch* final ramène les personnages et le lecteur dans une autre réalité. Ce roi qui s'ennuie émeut un ange qui survolait le territoire en hélicoptère et qui acquiesce au désir du roi en lui offrant un tour d'hélicoptère. Mais dès qu'ils s'envolent, le roi détourne l'appareil vers Cuba.

Ces cinq histoires, toutes en deux planches, présentent donc des gags d'une facture classique, mais s'adressant à un lectorat plus adulte que ce à quoi la bande

dessinée, surtout québécoise, nous avait jusque là habitué. La revue *Perspectives* n'était pas un supplément pour enfants dans lequel on retrouvait quantité de bandes dessinées américaines. Le lectorat visé en était bel et bien un d'adultes, tout en étant grand public puisque distribué à l'intérieur de grands quotidiens, notamment *La Presse*.

Les œuvres publiées dans le journal de l'Université de Montréal, *Le Quartier latin* s'adressaient, encore moins, à des enfants. Le lectorat était différent : plus jeune, plus contestataire, plus conscientisé et plus politisé. Ce journal avait été au centre des mouvements étudiants de la deuxième moitié de la décennie 1960 en servant de tribune à beaucoup d'acteurs. Plusieurs dessins et caricatures y étaient aussi publiés. Ainsi que quatre récits de membres de Chiendent. Ceux-ci seront plus mordants que les cinq histoires de Montpetit publiées dans *Perspectives*.

Nadeau et Montpetit y publient chacun deux histoires. Deux de celles-ci constituent des énumérations et non des récits à proprement dit. Dans « Québec utopie 1980 » (Fig. 54), Nadeau propose différentes solutions pour améliorer la société dans un futur rapproché, c'est-à-dire pour remédier à la pollution de l'air (thème déjà abordé par Montpetit) et des rivières. Ces solutions sont, évidemment, non pertinentes et irréalisables. Il est proposé, par exemple, de remplacer René Lecavalier par François Mauriac à la description des matchs de hockey et d'envoyer nos policiers s'entraîner à Cuba. Mais derrière cet humour absurde se profile une autre crainte de ces années de Guerre froide : la menace atomique. Si Montpetit se moquait du bourgeois qui confondait bombe terroriste et bombe atomique, Nadeau propose de préparer 287 millions de sauce béchamel pour accompagner cet immense « champignon qui ne devrait pas tarder à venir ».

Dans « Ho ! Ho ! Ha ! Ha ! Hi ! Hi ! » (Fig. 58) le narrateur, un hippie, est nommé consultant culturel et chacune des cases illustre l'une de ses revendications. Celles-ci, pour farfelues qu'elles puissent paraître, ne sont guères éloignées de celles, plus sérieuses, que l'on pouvait lire dans les autres pages du journal ou dans

les autres organes du mouvement étudiant de cette époque. Ainsi, un tract anonyme daté de 1969 et reproduit dans l'ouvrage de Jean-Philippe Warren indique clairement :

Étudiants, vous êtes des imbéciles impuissants, cela vous  
le resterez tant que vous n'aurez pas :  
cassé la gueule à vos profs  
craché sur la famille  
foutu le feu au cégep<sup>55</sup>

Signalons également que cette « Révolution » était festive.

Fidèles aux traits de leur âge, le flirt révolutionnaire d'octobre 68 prend chez eux des allures de happening collectif, de communion joyeuse. Ils occupent les cégeps pour « être ensemble ». Ils tentent de se réchauffer au feu des relations humaines, dans un monde trop froid et trop rationnel. (...) Dans le *party* de 68, dans la grande kermesse de la révolte, on joue de la guitare, on fait du camping dans les corridors des collèges, on crache sur les bourgeois, on discute entre copains, on refait l'avenir autour d'une bière. Un esprit de fête règne chez les leaders étudiants qui choisissent la création libre et provocatrice<sup>56</sup>.

En lisant cela, l'on s'étonne moins de lire les revendications du personnage de Montpetit :

« La joie, le bonheur, l'amour pour tout le monde » : cela résume la principale demande de ces années ;

« 182 pages de bandes dessinées dans *La Presse* » : ce qui permettrait probablement enfin à des auteurs québécois d'y publier, eux qui y ont été absents entre 1923 et 1973 ;

---

<sup>55</sup> Jean-Philippe Warren (2008), page 209.

<sup>56</sup> *Ibid.*, page 128.



« L'unilinguisme pour tous » : dans le contexte d'un McGill français sûrement, mais la proposition de l'auteur est autre puisque les personnages en arrière-plan s'expriment dans une langue inventée et incompréhensible<sup>57</sup>;

« La statue de Buster Keaton à tous les coins de rue » : pour le côté festif ;

« L'avortement dans les maternelles » : la provocation poussée à l'extrême et à l'absurde ;

« Le *pot* dans les épiceries » : autre grande revendication de l'époque ;

« La destruction systématique des boîtes à lunch » : ces boîtes qui explosent rappellent les « boîtes à malle » qui avaient explosées dans les rues de Montréal ces dernières années ;

« Des éléphants plein le ciel et des petits détails comme inviter les Rolling Stones au Vaisseau d'or [restaurant appartenant au maire Jean Drapeau] et faire venir un gros lion enragé à l'Hôtel de ville qui mangera ceux qui étaient au pouvoir en 1969 ».

Nous retrouvons dans cette dernière phrase un condensé de ce qu'était le mouvement étudiant et la jeunesse après octobre 1968 : tourné vers la culture anglo-saxonne et qui se radicalise jusqu'à ce qu'octobre 1970 ne vienne essouffler et même éteindre ce radicalisme.

Ce maire Drapeau que Montpetit invite à se faire dévorer par un lion est le personnage principal de l'histoire de Nadeau intitulée « L'être le plus extraordinaire

---

<sup>57</sup> Probablement la même langue que dans la planche intitulée « Vrazu namok » du même Montpetit et publiée dans l'ouvrage d'Yves Robillard, *Québec underground*. La petitesse de la reproduction ainsi que la trame utilisée ne nous permettent pas de déchiffrer cette bande, mais nous en déduisons que les personnages s'expriment dans un langage inventé.

que j'ai connu : Jean Drapeau » (fig. 55 et 56)<sup>58</sup>. Ce dernier a été maire de la ville de Montréal entre 1960 et 1986 après un premier mandat entre 1954 et 1957. Sous ses différents mandats, la Ville de Montréal connaîtra de grands projets, notamment la construction du métro, l'Expo 67 et les Jeux Olympiques d'été de 1976. Il avait d'abord été connu dans les années 1950 pour sa participation à une commission d'enquête publique sur la corruption et la moralité à Montréal. C'est ce parcours qu'illustre Nadeau. Drapeau y est présenté comme un « émissaire » envoyé par Dieu pour pacifier la ville qui, cherchant par la suite à oublier ses problèmes, se lance dans « une foule de réalisations étonnantes », n'hésitant pas à le comparer à un empereur romain, cité dans le texte, ou à Hitler, par ressemblance graphique, le symbole de la croix gammée devenant une paire de fesses. Irrévérence et provocation. On le voit, cette histoire tient plus de la caricature politique que du récit. La volonté de l'auteur est clairement de se moquer des travers d'un homme politique.

André Montpetit offre également, dans les pages du *Quartier latin* (Fig. 59), en 1969, une charge, une satire cinglante des établissements collégiaux, nouveaux fleurons de l'Éducation au Québec, ainsi que de l'éducation en général. Celle-ci est dépeinte comme un bourrage de crâne favorisant la création de diplômés homogènes. Lorsque ceux-ci commencent à douter et à se poser des questions, l'appareil de l'État, par le biais des bras et des matraques de ses policiers, est là pour rétablir l'ordre. L'éducation est présentée ici comme une industrie dont le mandat n'est pas de former des citoyens libres et possédant un esprit critique, mais bien de produire des citoyens qui vont se fondre dans l'ordre imposé par l'État.

La subtilité du récit se retrouve dans le dessin. Dans un style caricatural et expressif, il permet le développement de certaines séquences narratives. Ainsi, la transformation du jeune contestataire nous est montrée alors que ses cheveux

---

<sup>58</sup> Jean Drapeau était déjà présent dans le récit de Montpetit : « La perquisition. » Étant également le personnage principal du livre de Dupras, *La Drapolice*, on serait presque tenté de le voir comme l'un des héros de la bande dessinée de cette époque.

s'allongent (cases 14 à 17) devenant ainsi un hippie rapidement maîtrisé par la force policière. Cette scène, en triturant le temps réel, exprime la force et la maîtrise de l'humour par l'auteur. L'avant-dernière case est également éloquente en ce qu'elle montre la similitude des personnages graduant des cégeps. Tout au long de cette histoire, l'information est autant véhiculée par le texte et le dessin et par le décalage qui s'observe parfois entre les deux. Il y a donc dans cette histoire une originalité de la forme au service d'une critique acerbe de l'éducation québécoise et de la société formée par ceux qui ont reçu cette éducation.

Examinons maintenant les trois récits de bande dessinée qui ont été scénarisés par Claude Haefely. Ces trois histoires sont les plus longues et les plus denses offertes par le groupe. Il s'agit d'« Une balle perdue » de Montpetit (deux planches), de « Monsieur H conteste » de Nadeau (7 planches), ainsi que des « Œufs durs » de Fortier (9 planches). En les comparant aux autres productions des membres du Chiendent, on sent immédiatement la différence. L'humour y est présent, mais non pas en tant que gag à chute, mais surtout dans les jeux de mots et les liens entre texte et images. Ces histoires permettent au poète d'explorer le langage d'une manière autre qu'en poésie. Nous l'avons mentionné en début de ce chapitre, Claude Haefely se joint dès son arrivée au Québec à la maison d'édition Erta fondée par Roland Giguère dont l'œuvre est exemplaire de ce rapport constant entre le texte et l'image. Si la bande dessinée est une combinaison de ces deux composantes, les auteurs se servent du médium dans une étonnante interpénétration de ses deux systèmes constitutifs, du moins pour le Québec de cette époque. L'on peut dire, sans risque de se tromper, que seule la bande dessinée pouvait permettre le développement de tels récits.

Nous avons déjà brièvement évoqué ici la « balle perdue » (Fig. 62 et 63) où le lecteur suit les déambulations et les ondulations d'une balle de fusil. Les lignes de mouvement dont la bande dessinée fait un large usage, sont ici omniprésentes en prenant une densité rarement acquise dans de telles situations. Elles ne font plus que signifier le mouvement, elles font partie intégrante de la représentation

graphique des différentes balles. Les motifs de ces lignes s'enrichissent également dans l'histoire en étant repris, notamment dans les cheveux du personnage féminin. Le mouvement de ces lignes vient aussi s'opposer aux lignes droites du décor que l'on retrouve dans ces deux planches : plancher, murs, rideaux et escaliers. Les ondulations des lignes de mouvement expliquent ainsi la transformation du personnage principal en serpent. C'est un des éléments constitutifs de la bande dessinée qui trouve écho dans la diégèse.

La représentation graphique de certains éléments s'adapte également aux images proposées par le texte. Ainsi, comme nous l'avons vu précédemment, lorsque « la fille meurt frappée d'une balle en pleine poire », le dessinateur représente un fuit traversé par une balle. Les auteurs utilisent également la représentation graphique pour illustrer « un gros mot interdit par la religion » en dessinant un calice dans une bulle exprimant la pensée d'un personnage.

Ces jeux de mots graphiques, le récit de Fortier, « Les œufs durs », en comprend plusieurs et les auteurs jouent en ce sens sur plusieurs niveaux de représentation en utilisant et triturant les codes de la bande dessinée. Le récit, celui d'un homme qui va prendre l'avion pour aller voir sa blonde à Québec après avoir reçu une augmentation de salaire semble secondaire et vient surtout proposer des jeux langagiers et graphiques. On pourrait même affirmer que les auteurs, une fois épuisés ces jeux, se contentent de livrer la fin du récit en un long texte qui occupe plus de la moitié de la dernière page (Fig. 69). D'ailleurs, la signature de Fortier apparaissant dans le bas de la case qui précède ce texte, on pourrait même être tenté de dire que la bande dessinée se termine avec cette image. La bande dessinée a souvent été réalisée de façon anonyme, mais lorsque les auteurs signent leurs œuvres, c'est majoritairement à la fin d'une planche et/ou d'une histoire<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Dans le cadre d'œuvres pré-formatées, telles le classique 44 planches franco-belge, il n'était pas rare de voir des auteurs clore leur récit par un pavé de texte lorsqu'ils n'avaient plus assez de place ou avaient mal géré l'espace qui leur était dévolu pour la conduite de leur récit. Mais ici, rien ne semble avoir obligé les lecteurs à terminer ainsi.



C'EST LA CONSTERNATION GÉNÉRALE. LA POLICE ENTOURE L'AVION. MAIS LES SIRÈNES SEMBLENT LAISSER LE MONSTRE COMPLÈTEMENT INDIFFÉRENT. IL SOURIT MÊME AUX PHOTOGRAPHES ET RÉPOND AUX QUESTIONS DES JOURNALISTES.

ARRIVE ENFIN SUR SES GRANDS CHEVAUX, LE DIRECTEUR DE LA COMPAGNIE ACCOMPAGNÉ D'UNE MULTITUDE DE SECRÉTAIRES, TOUTES TRIÉES SUR LE VOLET.

L'OISEAU ÉCOUTE EN BAISSANT LES YEUX LE SERMON DU MAÎTRE QUI NE LUI VERT QUE DU BIEN. QUE DU BIEN ! À LA CONDITION BIEN SÛR QU'IL CESSE IMMÉDIATEMENT DE PONDRE DES ŒUFS.

LA BÊTE FRISSE, POUSSE TOUTES SORTES DE CRIS ÉTRANGES ET FINIT PAR AVOUER QU'ELLE A FAIM.

ON LUI OFFRE DU PAIN ET DU VIN. LE RÉSULTAT EST FOUROYANT...UNE VOIX ANONYME AVANCE LE DÉPART IMMINENT POUR QUÉBEC.

ÉVIDEMMENT, CHACUN TENTE D'OBTENIR UN FAUTEUIL À CÔTÉ D'UN HUBLOT POUR SE RASSURER ET CONSTATER QUE L'OISEAU EST BIEN EN ALUMINIUM... AUX ORDRES D'UN BOUTON...

ET PUIS LE COMMANDANT S'EXCUSE. SIMPLE ACCIDENT TECHNIQUE. L'AVION DÉCOLLE. LE COMMANDANT NOUS PARLE ENCORE DE L'AVIATION EN GÉNÉRAL, DE SON APPAREIL EN PARTICULIER. ON ME SERT À BOIRE ET À MANGER. TOUT LE MONDE S'ENDORT. JE DEMEURE ÉVEILLÉ SAISI PAR UNE ESPÈCE DE BIEN-ÊTRE INDESCRITIBLE. L'OISEAU S'EST REMIS À BATTRE DES AILES. NOUS AVONS DÉJÀ SURVOLÉ QUÉBEC, L'ÎLE D'ORLÉANS.

UNE HÔTESSE TOUTE NEUVE VIENT ME CHUCHOTER DANS LE CREUX DE L'OREILLE QUE JE NE DOIS PAS M'INQUIÉTER.

NOUS AVONS DU PAIN ET BEAUCOUP DE VIN.

L'OISEAU EST MAINTENANT PARTI POUR NOUS FAIRE FAIRE LE TOUR DU MONDE. **FIN**

Figure 70 : Michel Fortier, *Les œufs durs*, planche 9



Les auteurs illustrent d'abord de façon littérale une expression courante. Ainsi, l'image accompagnant le récitatif : « Un monde fou s'écrasait devant les guichets » représente textuellement des gens dont le regard ou la position dénote la folie, en train de s'écraser (Fig. 71).



Figure 71 : Michel Fortier, *Les œufs durs*, planche 2, case 3

La graphie constitue également un élément important dans les planches de ces artistes, en occupant l'espace pictural tout en refusant de n'être qu'une simple représentation de la parole. Ici, la parole se fait image. Dans un texte publié dans la revue *Critique* en 1971, Michel Covin étudiait ce qu'il appelait la bande dessinée psychédélique et démontrait que la particularité formelle de cette nouvelle bande dessinée avait été de briser l'hétérogénéité que la bande dessinée avait toujours, selon lui, maintenue entre les deux systèmes que sont la figuration et la profondeur de celle-ci avec la planéité des énoncés linguistiques. Plus que de simples signifiants renvoyant à un référent, les morphèmes se faisaient matière et



cohabitaient dans l'espace de la représentation figurative. C'est ainsi que dans le récit de Fortier le personnage peut littéralement « comprimer sa joie » (planche 1, case 4) ou quitter son bureau (un vrai bureau avec tiroirs) en prenant la lettre « A » du mot « avance » afin de signifier que le personnage « os[e] prendre un peu d'avance ». En fait, il n'en prend que la première lettre (Fig. 72).

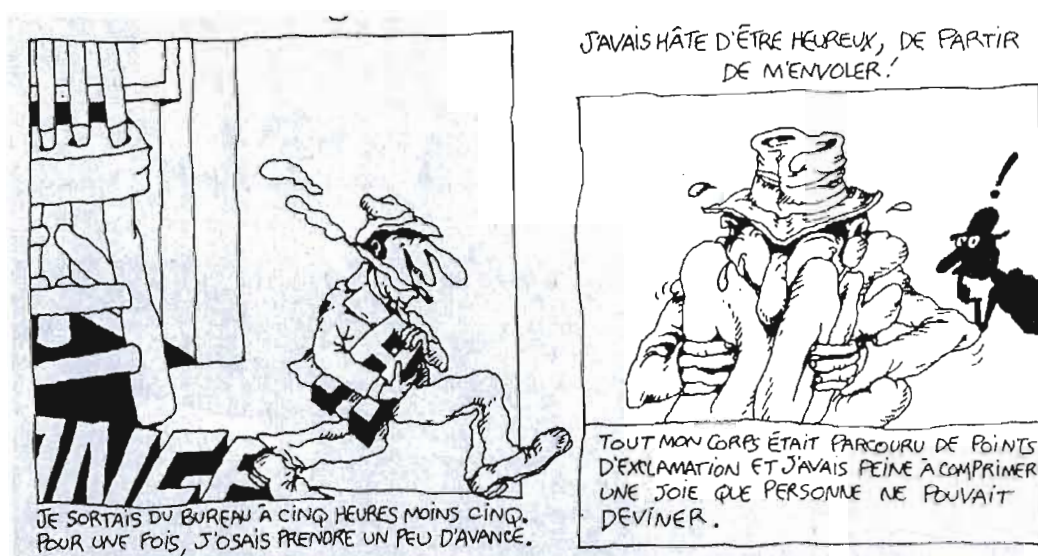


Figure 72 : Michel Fortier, *Les œufs durs*, planche 1, cases 4-5

Chez Fortier, la bulle peut également devenir expressive et signifier, non pas grâce à son contenu comme l'est son rôle, mais uniquement par sa forme. Ainsi, à la case 3 de la planche 4, le personnage indique dans un récitatif qu'il « fai[t] part à [s]on voisin de [s]es premières impressions », il s'exprime dans un ballon blanc, vide d'énoncé linguistique, mais dont la forme représente une paire de fesses que l'on avait déjà aperçue derrière l'avion de la case précédente (Fig. 73). C'est cet élément qui fait que l'avion a « presque l'air vivant ». C'est donc par le contenant et non le contenu que les auteurs font passer les pensées et idées du personnage.

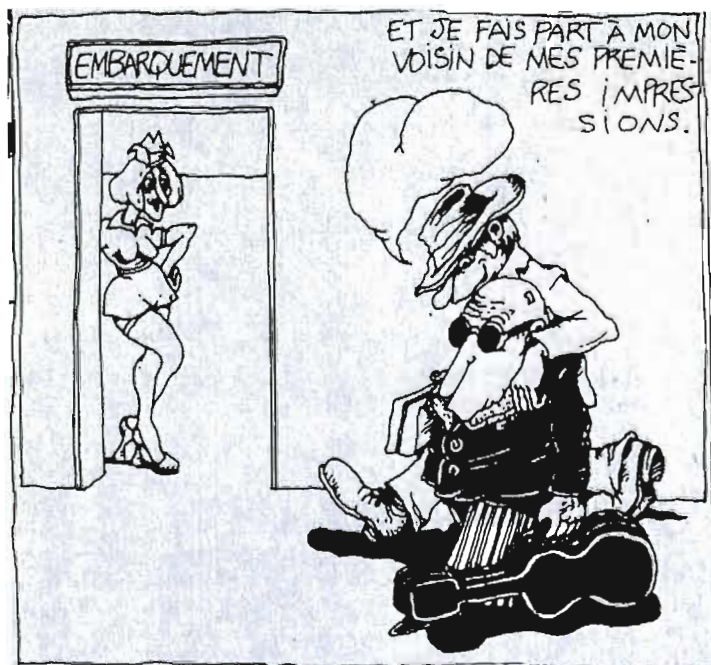


Figure 73 : Michel Fortier, *Les œufs durs*, planche 4, case 3

La question de la langue est aussi présente chez Chiendent. On la retrouve dans « Les œufs durs » alors que le personnage principal se fait répondre en anglais par l'hôtesse de l'air après lui avoir susurré un compliment à oreille. « Je n'ai pas le temps de faire un scandale » dit-il. André G. Bourassa, dans son livre sur les surréalistes québécois, rapporte une anecdote où Haeffely aurait fait scandale ou du moins réagi violemment à cette question:

...un soir, [Haeffely], Giguère [Roland] et son épouse furent chassés successivement de trois cafés de la rue Sainte-Catherine pour la seule raison qu'ils parlaient français plutôt qu'anglais. Haeffely réagira violemment et à la manière de Giguère devant cette crise sociale qu'il vit avec lui. Son œuvre sera une œuvre engagée, révolutionnaire. Elle sera profondément marquée par le conflit social des Canadiens d'expression française<sup>60</sup>.

<sup>60</sup> André G. Bourassa (1977), page 203.

Ce qui est vérifiable dans son œuvre poétique, mais beaucoup moins dans son œuvre bédéistique, peut-être trop empreinte d'humour et de recherche formelle.

Les membres de Chiendent font donc une utilisation originale de la bande dessinée. En ce sens, le récit faisant preuve de la plus grande originalité dans sa forme est « Monsieur H conteste » dessiné par Nadeau et publié dans la revue *McClean* en mars 1969 (Fig. 37 et 65-67). Nous avons déjà indiqué que ce récit ne comportait pas de cases. Différentes illustrations entourent un bloc de texte dactylographié qui s'oppose ainsi à l'expressivité démontrée par le texte que l'on retrouve dans les images. Cette histoire est le récit d'une occupation, non pas celle de l'École des Beaux-Arts (octobre 1968), mais celle d'une pharmacie occupée par un manifestant solitaire et fonctionnaire. Cette occupation sera bien acceptée par le pharmacien propriétaire et le dénouement sera heureux puisque le fonctionnaire deviendra co-propriétaire de la pharmacie tout en épousant la ravissante commis.

Tel que mentionné précédemment, l'humour est toujours omniprésent dans leurs œuvres. Toutes les histoires étudiées sont placées sous le signe de l'humour et de l'absurde. La bande dessinée québécoise de cette époque se permettait donc des audaces dans les thématiques abordées, mais, à de rares exceptions près, ne lorgnait jamais vers le côté réaliste de la pratique. Ainsi, *Le carré Saint-Louis en l'an 2002* racontait l'histoire d'un serpent nommé William qui adorait dévorer les policiers parce que ça lui faisait voir des éléphants roses. Ces projets ont disparu et nous ne pouvons que rêver à nous imaginer ce que ces auteurs auraient développé sur des récits de longue haleine. Mais ce qu'ils proposaient était probablement en trop grande rupture dans l'histoire de la bande dessinée québécoise, et ce tant au niveau formel que thématique. Leurs bandes dessinées étaient en lien direct avec les préoccupations de la jeunesse à laquelle ils s'adressaient, liberté, drogue, rêve, folie, pollution, violence, occupation, langue, etc. Privilégiant l'humour et les expériences formelles, ces auteurs ont proposé des œuvres résolument modernes, mais qui n'ont rejoint qu'un petit groupe d'initiés même si certaines de leurs bandes dessinées ont été publiées dans des revues et journaux à grand tirage. L'absence d'albums et le

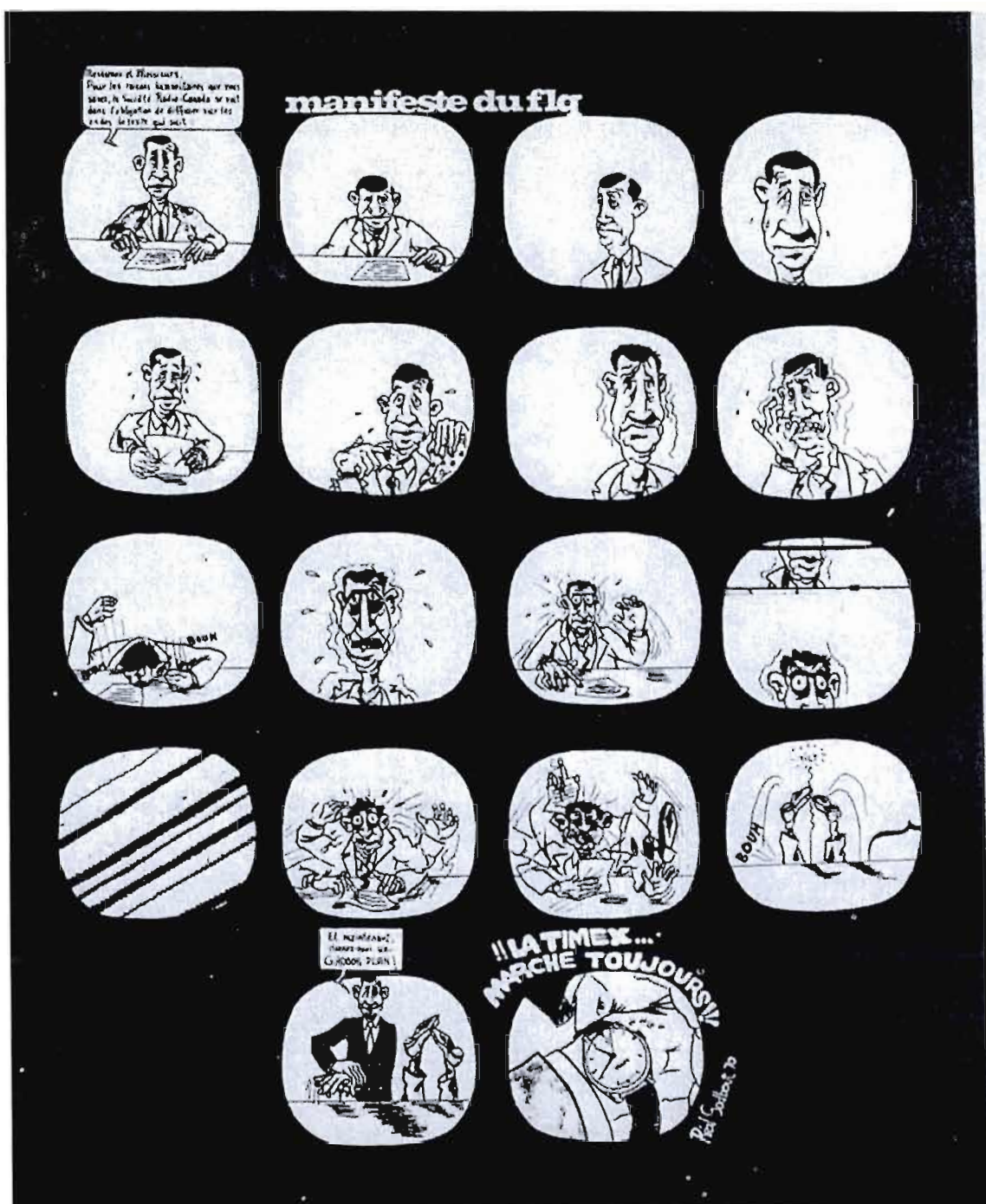
peu de récits disséminés dans différentes publications et sur une période de plusieurs années n'a pas pu contribuer à ce que ce groupe rejoigne et développe un lectorat. Par contre, l'aura qu'ils transportaient avec eux, issue des champs artistiques nobles que sont les arts visuels et la poésie, a probablement contribué à faire d'eux les chefs de file de cette nouvelle bande dessinée québécoise.

## CHAPITRE VII

### RÉAL GODBOUT

Réal Godbout publie sa première planche de bande dessinée dans le journal des étudiants de l'Université de Montréal, le *Quartier latin*, alors qu'il n'a que 19 ans (Fig. 74). Contrairement aux membres du Chiendent, il débute donc sa carrière artistique par la bande dessinée et y restera fidèle durant les quatre décennies suivantes. Il ne s'agit pas pour lui d'explorer différentes formes artistiques afin de diversifier son discours, mais bien de s'exprimer à travers un seul et même médium : la bande dessinée.



Figure 74 : Réal Godbout, *Manifeste du flq*



## 7.1 Éléments biographiques

Fils d'épicier, Réal Godbout naît à Montréal dans le quartier Ahuntsic en 1951 et déménage à Laval alors qu'il a huit ans. Il débute son cours classique avant d'intégrer le Cégep Bois-de-Boulogne lors de la création des Cégeps en 1968. Il y étudie en sciences humaines, mais sans trop se concentrer sur ses études et ne termine pas son diplôme. Voici ce qu'il en dit en 2009 :

C'est parce qu'au Cégep, à un moment donné, il fallait que tu te branches, que tu prennes une orientation, pis j'en avais pas vraiment. J'aurais pu, dans le fond, m'en aller en arts, mais je trouvais ça peut-être un peu trop inutile. Par contre, les mathématiques ça me disait rien. Bon, je suis allé en sciences humaines, mais c'était pas plus précis que ça<sup>1</sup>.

À l'époque, ses prétentions sont plus littéraires qu'artistiques. S'il dessinait beaucoup étant enfant, l'adolescence l'a tenu éloigné du crayon. Réfléchissant à cela, des années plus tard, il en vient à la conclusion que l'adolescent, en perdant la spontanéité de l'enfance et en ne possédant pas la maîtrise technique de l'adulte, ne fait que reproduire maladroitement des modèles, ce qui ne l'intéressait pas. Il revient donc au dessin et à la bande dessinée à la fin de l'adolescence, mais les études en bande dessinée ne sont pas alors monnaie courante : « à la fin de l'adolescence, j'ai repris le goût à faire de la bande dessinée, mais là déjà, les études, ça ne voulait plus dire grand chose pour moi à ce moment-là. »

S'il considère alors les études en arts inutiles, son choix de carrière, la bande dessinée, peut paraître étonnant pour l'époque puisqu'au Québec, il n'y avait pas de modèle de réussite dans ce domaine. Ce qu'il en dit 40 ans plus tard nous semble

---

<sup>1</sup> Les citations de Réal Godbout dans ce chapitre sont toutes extraites de l'entrevue reproduite à l'annexe K.

très représentatif de ce que nous avons observé précédemment en présentant certains éléments socio-historiques de la jeunesse des années 1960.

C'était évidemment un choix...c'était l'époque aussi...c'était un choix un peu anarchique. De m'orienter dans une carrière qui n'existait pas. Quoique je m'imaginais qu'il y avait quand même des possibilités. J'avais entendu parler que, bon, il y avait peut-être des moyens. Mais il y'avait peut-être un peu une fuite devant les responsabilités de faire une carrière « adulte ». Mais il y avait aussi, le choix de la bande dessinée par rapport à l'art en général, par exemple pourquoi faire de la bande dessinée plutôt que de la peinture, il y avait vraiment, pour moi, une volonté de faire quelque chose de plus démocratique. La peinture, ça me paraissait quelque chose d'élitiste. Des tableaux, tu vends ça à un individu qui accroche ça dans son salon, moi ça ne m'intéressait pas. Si je peux rejoindre le plus...même en faisant quelque chose de marginal, mais essayer de rejoindre le plus de gens possible. Évidemment, tu es plein d'illusions à cet âge là aussi, mais bon...

Sa connaissance de la bande dessinée est à ce moment essentiellement européenne : « Je lisais *Tintin*, le journal *Tintin*. Ça je les connaissais tous par cœur. *Spirou* un peu, mais plus *Tintin* que *Spirou*. Des *comic books* américains, un peu, mais pas tellement. Je connaissais ça un peu. » Il a donc des lectures très classiques en étant enfant, mais alors qu'il commence à produire des bandes dessinées, il le fait en plein mouvement *underground*. Il résume cela de belle façon, en disant que : « Dans le fond, essentiellement, ma genèse en tant qu'auteur de bande dessinée c'est de l'influence européenne classique pervertie par l'*underground* américain. »

Et la bande dessinée québécoise ? Comme la majorité des gens de cette époque, la bande dessinée québécoise n'attire que très peu les jeunes qui lisent ce médium. Et ce qu'il en a connu ne semble pas l'avoir marqué :

Les influences québécoises que j'ai eues, c'est plus mes pairs. J'avais peut-être une vague idée, par exemple, de la *gang* du Chiendent. Je connaissais ça, mais pour moi, c'était du monde un peu plus vieux

que moi. Ça me semblait un peu Beaux-arts comme approche. Peut-être que si je les reverrais aujourd'hui, je n'aurais plus le même point de vue. Mais, [silence], c'est ça, ça me touchait pas plus qu'il faut. Pis dans le fond...bon, du monde comme Chartier, j'en ai entendu parler plus tard. Non, je ne peux pas dire qu'il y avait beaucoup...

Lemay : Les éditions Fides ?

Godbout : Ah oui, Fides, quand même. Les *comics* de Maurice Petitdidier, ça, enfant, j'en ai vu...j'en avais....j'en ai peut-être vu d'autres...mais, entre autres, je me rappelle de Petitdidier. Les trucs de chez Fides. Y'avait peut-être d'autres auteurs, mais c'était lui le principal. (...) En tout cas, c'était plus marginal un peu comme influence pour moi.

Ce choix de carrière a été récompensé, en 2009, par son intronisation au Temple de la renommée de la bande dessinée canadienne<sup>2</sup>.

## 7.2 Éléments bibliographiques

C'est alors qu'il est étudiant au cégep Bois-de-Boulogne qu'il publie sa première histoire dans le journal étudiant, *Le débouché*.

J'avais fait une bande dessinée au Cégep. On avait une petite revue *underground*, militante...une petite bande dessinée que j'avais faite pour niaiser la direction du cégep. (...) ça s'appelait le « Capitaine Bois-de-Boulogne ». Un genre de truc parodique<sup>3</sup>.

Sa première publication professionnelle sera cette planche parodiant Gaétan Montreuil lisant le *Manifeste du FLQ* (Fig. 74) et publiée dans le *Quartier latin* en novembre 1970 alors que les événements d'Octobre étaient tout chauds et pas

<sup>2</sup> <http://joeshusterawards.com/hof/>. Page consultée le 22 juillet 2010.

<sup>3</sup> Il nous a été impossible de mettre la main sur cette histoire. L'auteur lui-même n'en a rien conservé.

entièrement terminés. Une deuxième publication étudiante donc, mais cette fois-ci, Réal Godbout n'est pas inscrit à l'institution. Militant gauchiste, c'est probablement par contact qu'il réussit à publier dans ce journal qui est très combattif durant ces années. Lorsqu'on lui demande comment il est entré en contact avec la rédaction, il ne s'en souvient plus :

C'est loin tout ça. Est-ce que j'ai envoyé les planches directement ou je connaissais du monde ? Ça se peut parce que j'avais milité dans un petit mouvement. Peut-être qu'il y avait des liens quelque part. Je connaissais... Je ne peux pas dire que j'ai eu une grande carrière de militant, mais à cette époque je connaissais quelques personnes dans ces mouvements là. Mais qui j'avais approché à ce moment là, c'est trop loin, je ne m'en rappelle pas.

Par la suite, sa carrière débute réellement alors qu'il rejoint la revue *BD* en 1971 dès le premier numéro. Il est présent dans les neuf livraisons de la revue, jusqu'en 1973. Sauf en ce qui concerne « Opération mystère » et « La malédiction de la chambre 612 » qui comprennent chacune cinq planches, Réal Godbout y livre essentiellement des histoires en une planche. En 1971, il publie une histoire en deux planches, dans *L'hydrocéphale illustré* de Jacques Hurtubise, intitulée « Le chien de Pavlov ». En 1973, dans *L'illustrée* qui fait suite à *L'hydrocéphale*, il publie une longue aventure du « Pollueur nocturne ». La signature de Réal Godbout apparaît aussi dans le journal *Le Jour* en 1974, où il publie un *strip* quotidien intitulé *Les Terriens*. En 1975, il inaugure le *Supplément illustré de Mainmise* avec une histoire de 7 planches du personnage de Michel Risque, « L'acide bleue est pas bonne », personnage qui était présent dans le numéro de *La Barre du jour* consacré à la bande dessinée québécoise. Voici donc ce qui constitue son œuvre durant le « Printemps » de la bande dessinée québécoise. Par la suite, il se fera connaître en publiant durant quinze ans dans le magazine *Croc*, les aventures de *Michel Risque*, puis de *Red Ketchup*. Il a également collaboré à la revue *Les Débrouillards* et possède à son actif plus d'une vingtaine d'albums, ce qui constitue l'une des œuvres

les plus importantes pour un auteur québécois. Voici un tableau récapitulatif des publications de Réal Godbout durant le « Printemps ».

Titre	Publication	Numéro	Date	Nombre de planches
Capitaine Bois-de-Boulogne	Le Débouché	?	1969	?
Manifeste du FLQ	Quartier latin	Vol. 53, n° 5	Novembre 1970	1
Chauve-qui-peut	BD	Vol. 1, n° 1	Mai 1971	1
Opération Mystère	BD	Vol. 1, n° 2	1971	5
Le chien de Pavlov	L'Hydrocéphale illustré	1	Novembre 1971	2
La malédiction de la chambre 612	BD	Vol. 2, n° 1	1973	5
Le conte de Noël	BD	Vol. 2, n° 1	1973	1
La charge de la brigade légère	BD	Vol. 2, n° 2	1973	1
Go smell yourself	BD	Vol. 2, n° 3	1973	1
Les petites aventures insolites d'un parfait inconnu	BD	Vol 2, n° 3	1973	1
Les aventures du petit Billy et de son ami Bimbo l'éléphant	BD	Vol 2, n° 3	1973	1

Les petites aventures insolites d'un parfait inconnu, n° 2	BD	Vol 2, n° 4	1973	1
« Vous savez, je connais cette ville comme le fond de ma poche »	BD	Vol 2, n° 4	1973	1
Le plus gros	BD	Vol 2, n° 5	1973	1
« En m'éveillant, je sentis sous moi une étrange chaleur humide »	BD	Vol 2, n° 6/7	1973	1
Les aventures du pollueur nocturne	L'Illustré	8	Septembre 1974	5
Le candidat	L'Illustré	8	Septembre 1974	4
Les terriens	Le Jour		2 avril 1974/17 juin 1974	84 strips <sup>4</sup>
Le tapis diabolique	La Barre du jour	46-47-48-49	Janvier 1975	3
Safari africain	Le Jour		11 octobre 1975	1
Boulevard Comic	Le Jour		25 octobre 1975	1
L'acide bleue est pas bonne	Le petit supplément illustré de Mainmise	No 1 (Mainmise no 53)	Décembre 1975	7

Tableau 13 : Bibliographie de Réal Godbout durant le « Printemps »

<sup>4</sup> Dans le microfilm du journal *Le Jour* que possède la bibliothèque de l'Université d'Ottawa, les éditions du journal des 12 et 15 avril sont manquantes. Nous n'avons donc pas pu vérifier si 2 *strips* supplémentaires ont été publiés.



### 7.3 Analyse de l'œuvre

Les œuvres les plus connues de Réal Godbout, les aventures de *Michel Risque* ainsi que celles de *Red Ketchup*, qu'il a réalisées conjointement avec le scénariste Pierre Fournier, ont été publiées dans les pages de la revue *Croc* dans les années 1980. Ce qu'il a créé durant le « Printemps », ce sont donc ses œuvres de jeunesse qui portaient déjà en elles les germes de ce que seront les grandes séries, par la suite, notamment la satire et le grotesque<sup>5</sup>. Nous allons en examiner ici les principales caractéristiques formelles et thématiques en lien avec ce que nous avons précédemment étudié dans les planches publiées par le groupe du Chiendent durant ces mêmes années.

#### 7.3.1 La case

Les œuvres de Réal Godbout s'inscrivent, tout comme les productions des membres du groupe du Chiendent, dans la veine humoristique de la bande dessinée. Mais elles s'en distinguent néanmoins dans leur construction, notamment par l'utilisation de personnages récurrents, ce qui n'était que rarement le cas chez Chiendent. À la limite, nous pouvons dire que le seul personnage que ces derniers ont créé est Jean Drapeau. Si nous reprenons les éléments de Thierry Groensteen concernant le dessin narratif, nous constatons aisément que Réal Godbout fait preuve d'une maîtrise plus classique des codes de la bande dessinée.

Ainsi, en ce qui concerne le premier élément, celui de l'anthropomorphisme, nous constatons chez Réal Godbout que toutes les compositions des cases sont construites autour d'un élément central qui est le personnage. Très peu de cases

---

<sup>5</sup> Sur ce sujet, l'on peut consulter le mémoire de maîtrise que nous avons déposé à l'UQÀM en 1996 et qui s'intitule *Grotesque et satire dans les œuvres de Réal Godbout et Pierre Fournier, Michel Risque et Red Ketchup*.

font l'économie de la figure humaine. Or, comme nous l'avons vu dans le chapitre évoquant la bande dessinée québécoise, la notion du personnage traverse toute son histoire puisque très peu ont réussi à s'inscrire longuement et à travers une œuvre abondante dans l'imaginaire québécois. Alors que les bandes dessinées européennes, américaines et japonaises regorgent de héros et de figures emblématiques, la bande dessinée québécoise, malgré de nombreuses tentatives, n'a produit que peu d'œuvres autour d'une figure. Nous avons déjà mentionné que la préhistoire nous avait donné des *Père Ladébauche*, des *Onésime* et des *Fanchon et Jean-Lou* et les années 1970 ont tenté de développer certaines séries autour de personnages télévisuels, notamment, tels les *Patof*, *Capitaine Bonhomme* et autres *Bobino et Bobinette* alors que les auteurs underground ont proposé certains archétypes dont le *Capitaine Kébec*, mais très peu ont réussi à traverser l'épreuve du temps.

Réal Godbout tente, dès ses premières publications, de créer des héros et/ou, époque oblige, des anti-héros. Trois personnages principaux ressortent des planches de cette époque. Michel Risque y vit sa première aventure dans « Le tapis diabolique », lui qui deviendra le pilier des premières années d'existence du magazine *Croc* dans la décennie suivante. Le personnage de Bill Bélisle fait également ses premières apparitions dans les récits « Les aventures du pollueur nocturne » et « Le candidat », lui qui reviendra comme personnage secondaire dans les séries principales de l'auteur, *Michel Risque* et *Red Ketchup*. Le troisième personnage qui revient épisodiquement dans les premières planches de l'auteur est une représentation autobiographique à la barbe et aux cheveux longs. Ce dernier est présent dans les aventures « Opération mystère » ; dans les deux épisodes des « Petites aventures insolites d'un parfait inconnu » ; dans les planches de « Vous savez, je connais cette ville comme le fond de ma poche » et de « En m'éveillant, je sentis sous moi une étrange chaleur humide » ; et il fait certaines apparitions dans le *strip* quotidien *Les Terriens*. Ce personnage vaguement autobiographique rappelle certaines constructions associées à l'*underground* en bande dessinée de ces

années, notamment les personnages de Robert Crumb aux États-Unis et de Gotlib en France. Loin des créations d'archétypes vivant d'étonnantes aventures, la bande dessinée présentait des personnages parlant au « je » et s'adressant directement au lecteur dans des aventures parfois rocambolesques, parfois proches de la quotidienneté que vivaient ces auteurs. Ainsi, dans « Opération mystère », le personnage raconte un souvenir d'enfance associé à une émission de télévision (Fig. 75). La représentation autobiographique du personnage est alors affirmée à la douzième case de la première planche alors que l'on voit « Réal Godbout en 1957 ».

Par contre, si la grande majorité des dessins sont composés autour d'une figure humaine, Réal Godbout a également travaillé l'inverse dans une série paradoxalement intitulée *Les Terriens*. Ces 84 *strips* publiés quotidiennement dans le journal *Le Jour* de février à juin 1974 jouent sur la non représentation humaine (Fig. 76). Cette bande dessinée conceptuelle s'est développée au fil des jours à partir de la répétition d'un seul dessin : une planète sur laquelle on distingue, en ombre, une maison, deux arbres et deux lignes qui symbolisent deux humains en train de discuter ; les Terriens du titre. L'auteur va utiliser ce procédé durant près de cinquante jours avant d'intégrer des images différentes. Mais la bande ne bouge pas. Ce sont d'abord des interventions de l'auteur que l'on trouve sur certaines bandes à compter du 25 avril. Jouant sur le concept de répétition du dessin, l'auteur propose un jeu des 1843 erreurs entre deux dessins simples et similaires (Fig. 77). Puis, ce seront des interférences qui apparaîtront avec une bande de Martiens qui envahissent l'espace de la bande et qui finiront par la contrôler jusqu'à sa disparition le 17 juin (Fig. 78).

Les personnages de Réal Godbout sont aisément reconnaissables par leur typification. Pour cela, l'auteur joue avec les codes de la bande dessinée, du roman populaire et de genre. Ainsi, la première apparition, et donc représentation graphique, de Bill Bélilse semble toute droite sortie des clichés du roman noir. Présenté comme un journaliste, il apparaît avec une cigarette dans la main, un

chapeau et un complet veston qui semble usé. Sa chemise à rayures permet de créer un motif facilement repérable par le lecteur.



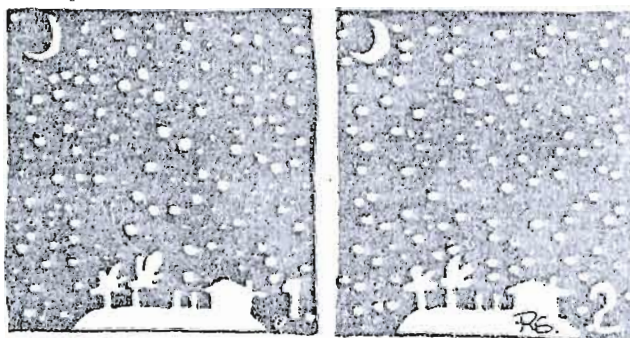
Figure 75 : Réal Godbout, *Opération Mystère*, planche 1

LES TERRIENS par Réal Godbout

Figure 76 : Réal Godbout, *Les Terriens*

LES TERRIENS par Réal Godbout

Notre imbécile  
de dessinateur s'est  
trompé 1843 fois  
en recopiant son  
dessin. (bon sang,  
c'est pourtant pas  
si difficile de des-  
siner "les Terriens"!)  
A vous de découvrir  
les erreurs...

Figure 77 : Réal Godbout, *Les Terriens*

LES TERRIENS par Réal Godbout

Figure 78 : Réal Godbout, *Les Terriens*



Michel Risque apparaît dans « Le tapis diabolique ». Sa première représentation, à l'intérieur d'une case circulaire, nous présente un homme décidé et sûr de lui. L'homme est habillé d'un smoking dans la plus pure tradition du roman d'espionnage ou d'un costume à carreaux aisément reconnaissable, costume qu'il conservera dans le récit suivant. Pour cette première aventure, Réal Godbout joue avec le côté sériel de la bande dessinée en débutant son récit par un résumé de l'histoire tout en faisant référence à pas moins de 14 aventures que le personnage est sensé avoir vécues (Fig. 79). Les titres de ces fausses aventures rappellent la bande dessinée d'aventure classique européenne : *Le lagon du mystère*, *Le volcan interdit* ou encore *Le château maudit*<sup>6</sup>. Il y a donc ici une nette volonté d'inscrire le personnage nouvellement créé dans une certaine continuité. Peut-être était-ce là, un constat de ce qui faisait défaut à la bande dessinée québécoise : une tradition.

Dans l'histoire « L'acide bleue est pas bonne », Michel Risque nous est présenté, dès le bandeau-titre, comme un « héros à la mâchoire carrée » (Fig. 81). Bien qu'il ressorte de l'image grâce à l'espace qu'il y occupe et à la masse blanche de son costume qui se démarque sur un fond noir, sa volonté exprimée dans une bulle est de « passer inaperçu ». L'auteur l'affuble d'un costume, un pantalon à carreaux qui facilite son identification et que nous avons déjà aperçu à la fin du premier récit. De plus, l'auteur joue également avec les ombres pour faire ressortir son personnage principal, notamment dans les troisième et cinquième cases de la planche 3 (Fig. 80).

---

<sup>6</sup> Ce dernier titre est d'ailleurs le titre réel d'une aventure de Jean Valhardi réalisée par Eddy Paape et publiée aux éditions Dupuis en 1953. Pour ses faux titres, Réal Godbout utilise une série de qualificatifs et de noms évoquant le mystère et la littérature populaire: interdit, maudit, démon, lagon, Mandarin, volcan, damnés, etc.



Figure 79 : Réal Godbout, *Le tapis diabolique*, planche 1Figure 80 : Réal Godbout, *L'acide bleue est pas bonne*, planche 3



Figure 81 : Réal Godbout, *L'acide bleue est pas bonne*, planche 1

Quant au personnage autobiographique il est lui aussi aisément reconnaissable par la masse de sa chevelure noire et de sa barbe (Fig. 75). Ce personnage de hippie répond également aux critères physiques de la nouvelle génération d'auteurs de bande dessinée post-soixante-huitarde telle que présentée par Luc Boltanski dans son texte sur le champ de la bande dessinée<sup>7</sup>.

Mais tout comme chez les membres du Chiendent, nous retrouvons des exemples chez Réal Godbout de la transformation physique de personnages. Deux exemples méritent ici notre attention. *Opération mystère* était une émission de science-fiction québécoise qui a été à l'antenne de Radio-Canada entre 1957 et 1959. En 1971, le personnage autobiographique, alors âgé de 20 ans raconte son souvenir de cette émission qu'il écoutait lorsqu'il avait 6 ans. Or ses souvenirs sont quelques peu flous. Le narrateur se fait donc aider par un documentaliste pour la représentation des personnages. Si Luce ressemble très bien à Louise Marleau qui personnifiait ce personnage dans la série, son frère Luc a moins de chance. Le documentaliste ne trouvant pas d'images du comédien Hervé Brousseau, le remplace par Michel Simon qui, deux cases plus loin, possède les traits de Marc Favreau avant d'être joué par Charles Bronson à la planche suivante tout en continuant à se transformer à chaque nouvelle représentation pour terminer, à la cinquième planche, en Pierre-Elliott Trudeau (Fig. 82). Ce récit qui voulait d'abord raconter les souvenirs d'enfance d'un personnage se termine donc, à cause de l'impossibilité (volontaire) du dessinateur de représenter graphiquement deux fois le même personnage, ce qui constitue la base de la bande dessinée, par l'évocation d'un passé trouble du premier ministre du Canada. Cette incapacité à dessiner est également évoqué à la troisième planche pour le personnage de Luce alors que le narrateur écrit entre parenthèses en bas de la troisième case: « Écoutez les amis :

---

<sup>7</sup> Boltanski présente des photos de dessinateurs de bande dessinée en opposant les « anciens » qui portent tous les cheveux courts (Goscinny, Greg) à des « nouveaux » qui arborent de longues chevelures, la barbe ou des lunettes fumées (Gotlib).



Louise Marleau, elle est bien jolie, mais j'ai un mal fou à la dessiner. Alors, si vous voulez, on va se contenter de ça. D'accord? » (Fig. 83).



Figure 82 : Réal Godbout, *Opération Mystère*, planche 2



Figure 83 : Réal Godbout, *Opération Mystère*, planche 3, case 3

Un autre cas de transformation est observable dans le récit « La malédiction de la chambre 612 ». Volontairement inspiré de *La métamorphose* de Kafka (le personnage se nomme ici Grégoire Samson, québécoïsation du Grégoire Samsa de l'auteur Tchèque), un homme se réveille dans une chambre d'hôtel alors que tout son corps a rapetissé à l'exception de sa main gauche. Apparaissent alors sur le lit six personnages auxquels il manque à chacun un membre : bras, oreilles, jambe, nez et autres. Ayant vécu tous la même aventure, ils n'ont eu de choix que d'amputer le membre récalcitrant. Ils proposent donc à Grégoire Samsa de lui couper la main (Fig. 84).



Figure 84 : Réal Godbout, *La malédiction de la chambre 612*, planche 3

On le voit, la bande dessinée de ces années joue beaucoup sur les transformations corporelles. Plus facile à effectuer qu'au cinéma, elles prennent place à l'intérieur des planches de la bande dessinée en se jouant de la représentation au moment où le médium lui-même connaît différentes transformations. Il faut dire que la bande dessinée, de par sa définition, est un art de la répétition. Au tournant des années 1970, les auteurs jouent donc de plus en plus avec les codes de la bande dessinée.

Chez Réal Godbout, l'expressivité des personnages est très *cartoon* et proche de la caricature. Comme l'écrivait Thierry Groensteen, ici, les personnages *jouent* réellement. En voici quelques exemples (Fig. 85). Réal Godbout va pousser le procédé à l'extrême dans « Les petites aventures insolites d'un parfait inconnu, n° 2 », alors qu'un personnage explose pour avoir été trop regardé. C'est son expressivité qui explosera à la fin, victime du regard qui tue (Fig. 86).

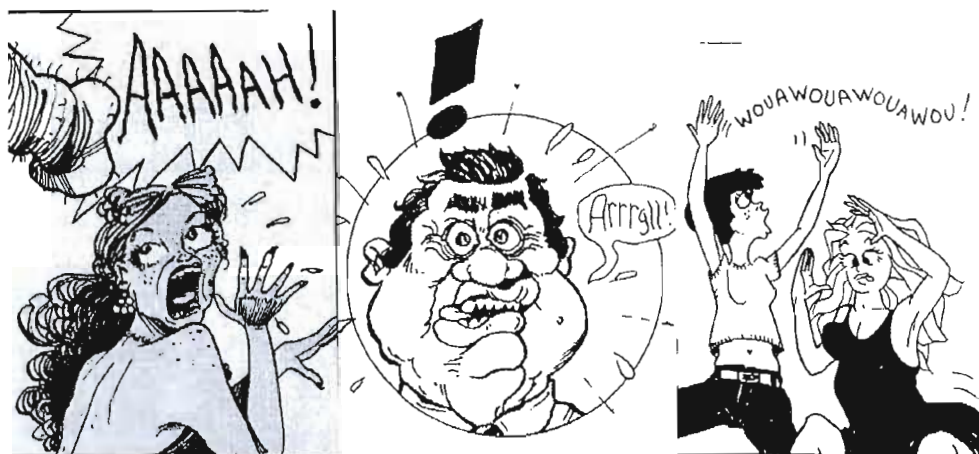


Figure 85 : Réal Godbout, *Le pollueur nocturne*, planche 1, case 4 ; *Le candidat*, planche 1, case 6 ; *Le plus gros*, case 7.



Figure 86 : Réal Godbout, *Un parfait inconnu*, n° 2

En ce qui concerne l'utilisation des arrière-plans, les planches de Réal Godbout semblent être une illustration de ce qu'en dit Thierry Groensteen : « Les éléments périphériques sont secondarisés par rapport aux personnages. Ils n'apparaissent que le temps de signaler leurs présences, et disparaissent dès qu'ils ne sont plus nécessaires à l'intelligibilité de la situation<sup>8</sup>. » Nous pouvons retrouver chez Réal Godbout des décors très fouillés telle cette dernière case de « Boulevard Comix ». (Fig. 2). Mais règle générale, les cases sont exemptes de décor parce que ce dernier n'est pas pertinent à la conduite du récit. Le lieu de la discussion des filles dans « Le plus gros » n'est pas défini parce qu'il n'est pas important à l'intelligibilité du récit et à la compréhension du gag. Au contraire, dans « Vous savez, je connais cette ville comme le fond de ma poche » où le gag repose sur la transformation de la ville de Montréal en New York, le décor est omniprésent et change à chaque case (Fig. 87). Dans « En m'éveillant, je sentis sous moi une étrange chaleur humide » les éléments se résument aux plis des draps et des couvertes pour signifier le lit, seul élément important à retenir pour le gag (Fig. 88). Mais dans la majorité des cas, chez Réal Godbout, le décor est placé en première case et s'efface par la suite pour laisser la voix libre aux personnages. C'est le cas du « Candidat » qui débute par une représentation du Colisée de Québec (Fig. 92). L'Hôtel et la chambre 612 sont définis en première planche et ne réapparaîtront qu'en toute dernière case pour signifier la transformation du personnage. Les deux « Petites aventures insolites d'un parfait inconnu » montrent le lieu où va se dérouler l'action, un métro (Fig. 86) et une ruelle, en première case avant de s'effacer pour des fonds blancs. Nous le constatons aisément, la volonté de l'auteur est d'utiliser uniquement les éléments essentiels à la compréhension de son récit. En ce sens, son dessin peut être qualifié de narratif.

---

<sup>8</sup> Thierry Groensteen (2007), page 46.

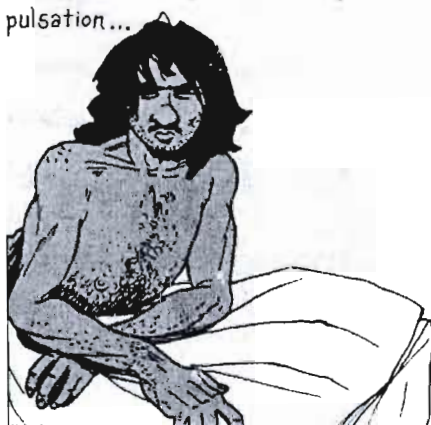




Figure 87 : Réal Godbout, *Vous savez, je connais cette ville comme le fond de ma poche*



Mon lit était agité d'une légère pulsation...



Intrigué par ce grouillement sous moi, je soulevai le drap...



Drôle de rêve!...  
Je devrais faire une  
bande dessinée là-dessus!



Figure 88 : Réal Godbout, *En m'éveillant, je sentis sous moi une étrange chaleur humide*



Le dernier élément concernant ce dessin narratif, la convergence rhétorique, est également utilisée par Réal Godbout. Nous avons déjà montré comment il utilisait les ombres pour faire ressortir l'élément principal de son dessin, à savoir le personnage de Michel Risque. Les cadrages et les plans sont très diversifiés et sont mis au service de la narration. Par exemple, dans « En m'éveillant, je sentis sous moi une étrange chaleur humide » (Fig. 88) la chute finale, le bas des jambes du personnage est caché tout au long du récit par des plans américains et par des éléments du décor. Dans « Les petites aventures insolites d'un parfait inconnu » (Fig. 86), la série de gros plans en alternance au milieu de la planche permet d'apprécier le combat qui se déroule entre les deux personnages et qui se résume en des regards lancés. L'alternance des plans permet donc à l'auteur de proposer des récits très dynamiques.

### 7.3.2 La planche

L'analyse du travail sur le dessin chez Réal Godbout nous permet d'affirmer que l'auteur utilise la fonction rhétorique de la planche et ce, de façon constante. La raison en est simple. Contrairement aux membres du Chiendent chez qui l'on sentait parfois transparaître leur formation artistique et donc, leur volonté de parfois « faire tableau » ; les influences de Réal Godbout proviennent de la bande dessinée et de la littérature<sup>9</sup>. On sent donc chez lui, le besoin de « faire récit ». Ainsi, tous les éléments se retrouvent au service de la narration.

Nous pouvons tout de même identifier quelques exceptions à cette utilisation massive de la planche rhétorique. Ainsi, la dernière planche du « Pollueur nocturne » (Fig. 89) à cause de la case circulaire et de la symétrie des cases de la première

---

<sup>9</sup> À ce sujet, on peut consulter l'entrevue qu'il nous a accordée et qui se trouve à l'annexe K, et plus précisément les deuxième et troisième pages de l'entrevue.

bande possède toutes les qualités d'une utilisation décorative de la planche. Pour reprendre la terminologie de Benoît Peeters, c'est comme si

(...) la mise en page a été prédessinée. (...) De toute évidence, la planche a été conçue comme un objet effectif que l'on a voulu aussi harmonieux que possible. (...) on remarque (...) que l'effet visé est d'ordre simplement esthétique. Le récit ne tire guère de conséquences de cette disposition particulière ; il s'inscrit tant bien que mal dans un cadre pré-défini<sup>10</sup>.

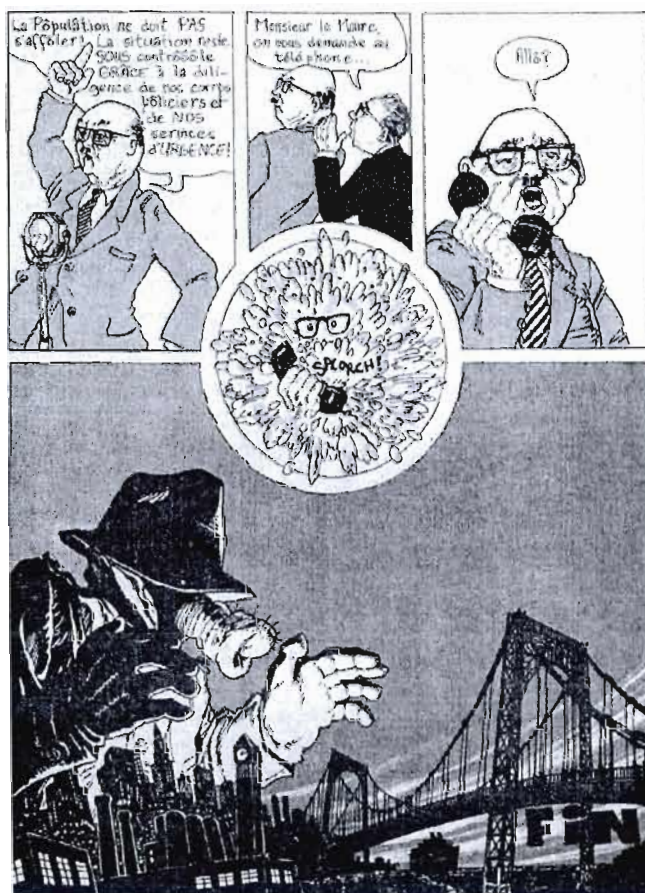


Figure 89 : Réal Godbout, *Le pollueur nocturne*, planche 5

<sup>10</sup> Benoît Peeters (1998), page 47.



Nous retrouvons également deux exemples de l'utilisation conventionnelle de la planche, dans « Chauve-qui-peut » (Fig. 45) et dans « Le plus gros » (Fig. 90). Dans ces deux récits, le cadre ne varie pas, concentrant toute l'attention du lecteur sur les variations des personnages. Dans « Le plus gros », même les plans sont identiques amplifiant le côté voyeur du lecteur qui s'immisce dans une conversation entre deux filles qui discutent par gestes. Cette intrusion du lecteur est le moteur du gag puisqu'il se méprend alors sur la signification de ce qu'il croit percevoir, les filles ne parlant pas de phallus, mais d'étrons. La mise en page conventionnelle est ici utilisée afin de situer adéquatement le lecteur-voyeur qui devient personnage, les deux filles du récit s'adressant d'ailleurs directement à lui (ou à elle) à la fin. Dans « Chauve-qui-peut » (Fig. 45) au contraire, les cinq premières cases proposent des plans de plus en plus rapprochés, jusqu'à l'explosion de la cinquième case avant de revenir sur un plan d'ensemble pour éclaircir le gag. C'est le gros plan qui permet l'analogie de la tête chauve et de la baudruche qui explose, la tête devenant peu à peu abstraite. Les cases ne varient point pour permettre de bien faire sentir l'accumulation de personnes dans le cadre et, ainsi, proposer, outre l'analogie tête chauve/tête vide/baudruche, une certaine idée du poids démographique de la jeunesse qui, comme nous l'avons vu dans le chapitre deux, se caractérisait par son grand nombre. La mise en page permet ici de renforcer légèrement le message<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> L'utilisation conventionnelle de la planche qui se caractérise par la non variation des cadres s'observe également dans la série de *strips Les Terriens*, et elle s'y est amplifiée par la répétition de dessins identiques à l'intérieur des cases. Les variations de format vont débiter au moment de l'apparition des Martiens qui envahissent la bande. Mais une bande n'est pas une planche, et le format du *strip* quotidien est conditionné grandement par son support de publication.



Figure 90 : Réal Godbout, *Le plus gros*



Figure 91 : Réal Godbout, *Les aventures du petit Billy et de son ami Bimbo l'éléphant*

Réal Godbout a également publié une planche productrice, en quatrième de couverture de la revue *BD*, « Les aventures du petit Billy et de son ami Bimbo l'éléphant » (Fig. 91). Rappelons qu'une telle planche naît de l'interaction entre le récit et le tableau alors que c'est le tableau qui domine. Plutôt rare dans la bande dessinée, cette utilisation se retrouve à l'intérieur de quelques bandes expérimentales. Nous voyons dans cette planche en couleurs le personnage de Billy qui est étouffé par une multitude d'éléphants qui envahissent littéralement l'espace de la planche que l'on arrive à deviner dans la partie supérieure de la planche, planche à laquelle il ne reste que le bandeau-titre et quelques lignes de cases.

Privilégiant le récit, nous ne sommes pas étonné de constater que les relations entre les cases se retrouvent principalement, selon la classification de McCloud, dans les catégories 2, 3 et 4, c'est-à-dire, comme le souligne Scott McCloud, que « [s]i nous choisissons de voir des récits comme des suites d'événements reliés entre eux, la prédominance des catégories 2 à 4 va de soi<sup>12</sup>. » En ce sens, Réal Godbout fait une utilisation classique du médium, sa modernité provenant plutôt du genre de récits qu'il propose.

### 7.3.3 Les récits

Réal Godbout propose une bande dessinée humoristique où l'absurde côtoie le commentaire social. Cette bande dessinée trouve évidemment plus sa filiation dans les pages du magazine français *Pilote* ainsi que dans les *comix* underground américain que dans une descendance issue de la bande dessinée québécoise.

Ses gags en une planche sont construits de façon classique avec une chute en fin de planche. La majorité de ses gags sont issus des déambulations d'un personnage aux cheveux longs dans les rues d'une grande ville. Le personnage

---

<sup>12</sup> Scott McCloud (1999), page 76.

affiche sa jeunesse et à deux reprises va éliminer physiquement des représentants des générations précédentes. C'est ce que nous observons dans « Les aventures insolites d'un parfait inconnu, n° 2 » (Fig. 86) ainsi que dans « Chauve-qui-peut » (Fig. 45). Cette violence n'est qu'une illustration de ce que nous avons observé dans le discours social produit par les jeunes étudiants contestataires durant cette époque. Si nous avons pu observer que le personnage occupait une place centrale dans les œuvres de Réal Godbout contrairement aux productions des membres du Chiendent, c'est que nous avons ici des histoires qui s'expriment véritablement au « je ».

L'exemple le plus probant est évidemment ce récit intitulé « Opération mystère » (Fig. 75 et 82) qui raconte les souvenirs d'enfance du narrateur qui, physiquement ressemble au personnage non identifié des gags en une planche, et qui est ici clairement identifié « Réal Godbout » à l'intérieur même du récit par l'inclusion de ce « portrait » de lui à l'âge de six ans. Ce récit est également celui qui est le plus ancré dans la réalité québécoise. Les lieux, souvent urbains, dans ses autres histoires sont parfois clairement identifiés. Ainsi la ville de Québec est nommée dès le début du « Candidat » (Fig. 92) et Montréal est représentée dans la dernière case du « Pollueur nocturne » (Fig. 89). Dans « Opération mystère » nous sommes dans un *no man's land*, un fond blanc qui symbolise la neutralité d'un décor de studio. Mais le propos est éminemment québécois. L'auteur s'adresse clairement aux membres de sa génération qui ont, eux aussi, écouté cette émission en étant jeunes.

Si « La malédiction de la chambre 612 » rappelle les influences littéraires de l'auteur, notamment Kafka<sup>13</sup>, les autres récits longs se veulent des tentatives de création de héros ou de anti-héros typiquement québécois. Le premier, Bill Bélisle, possède toutes les caractéristiques d'un héros de roman populaire. Journaliste

---

<sup>13</sup> Réal Godbout n'a pas oublié cette influence qui semble majeure chez lui puisqu'il est en ce moment en train de terminer une adaptation en bande dessinée du roman *L'Amérique* de ce même Kafka. À ce sujet, l'on peut consulter son blogue : <http://lameriqueouledisparu.blogspot.com/>. Page consultée le 22 juillet 2010.



comme Tintin (ou comme Hemingway), il fume et est un homme d'action. Il voit ce que la police ne comprend pas et n'a pas peur d'agir. Ainsi, dans les deux récits où il est présent, il n'hésite pas à se lancer à la poursuite du Pollueur nocturne. Réal Godbout présente donc un homme d'action qui informe la population des méfaits du pollueur nocturne et qui prend les moyens pour l'empêcher de fuir. Ce personnage qui peut ressembler à plusieurs personnages du roman noir ou de la bande dessinée classique, évolue dans un décor québécois. Nous l'avons déjà indiqué, la dernière case représente la ville de Montréal qui est aisément reconnaissable en ombre avec le Pont Jacques-Cartier et la Tour de l'horloge (Fig. 89). De plus différents lieux sont mentionnés dans ces deux récits : des lieux réels tels le Parc Lafontaine et Québec ainsi qu'un lieu imaginé, mais dont la toponymie rappelle la campagne québécoise et ses multiples Saints ainsi que le premier ministre du Québec d'alors, Robert Bourassa : Saint-Boubou. D'autres politiciens se retrouvent également représentés dans ces deux récits : le Maire Jean Drapeau et Réal Caouette. Ce dernier est également identifiable par son langage : « Le voichi donc Mesdamejet Meschierus, chelui que nous attendons touche ».



Figure 92 : Réal Godbout, *Le candidat*, planche 1, case 2



D'abord créé à l'intérieur du numéro quadruple sur la bande dessinée québécoise de *La barre du jour*, c'est dans les pages de la revue contre-culturelle *Mainmise* que Michel Risque poursuivra sa carrière de héros. Réal Godbout donne ainsi vie à celui qui deviendra son premier véritable héros à connaître une certaine longévité. Celui-ci est, dès le départ, présenté comme un véritable héros. Le bandeau-titre de cette première aventure le présente avec un regard assuré dans une petite case circulaire alors que sous son nom est rajouté : « Le héros à la mâchoire carrée » (Fig. 81). De plus, un parchemin indique que « Courage et franchise, Voilà [s]a devise ». Or, Michel Risque va développer sa carrière en tant qu'anti-héros, en étant incapable de bien déchiffrer le monde qui l'entoure, ce qui lui occasionnera bien des mésaventures<sup>14</sup>. Mais ici, il peut encore se positionner en tant que héros. Si, lors des aventures suivantes, c'est sa naïveté qui lui fait mécomprendre les intentions des gens, ici c'est plutôt son arrogance. Michel Risque semble posséder la vérité et la droiture dans un monde qui semble perdu. Il est celui qui n'a pas modifié son comportement alors que la société vivait de nombreux bouleversements. C'est pour cela que sa première aventure le confronte à des hippies. Si ce personnage de hippie semblait être un avatar de l'auteur avec lequel il pouvait s'adresser à un public s'y identifiant, il transpose son héros dans l'autre camp afin d'illustrer le choc des générations de son époque. Mais se méprenant sur les intentions de la jolie fille qui l'invite chez elle, il finira par consommer de la drogue et les portes de sa perception se modifieront<sup>15</sup>. La réalité deviendra autre pour lui. Les policiers de la GRC deviennent littéralement des monstres et le récit se termine sur un de ces agents se faisant passer pour le personnage de bande dessinée classique, Martin le Malin.

---

<sup>14</sup> À ce sujet, on peut consulter le chapitre 2 de notre mémoire de maîtrise consacré à ce héros. Lemay (1996).

<sup>15</sup> C'est peut-être ce qui explique son comportement lunatique lors de ses aventures qui vont suivre.

Cette référence à un personnage de bande dessinée représentant le pôle conservateur peut être mis en relation avec la première case où l'on voit le personnage de Michel Risque essayer de passer inaperçu dans un environnement enfumé peuplé de hippies. Or, l'un de ces hippies, aisément reconnaissable, est l'un des *Freak Brothers*, ces chantres de la bande dessinée contre-culturelle américaine.

\*

On le perçoit, les influences de l'auteur lui permettent de situer son œuvre à l'intérieur de l'histoire de la bande dessinée mondiale tout en prenant position pour une certaine modernité. Bien que ponctuée de références à des lieux et à des personnages connus des Québécois, sa filiation est plutôt du côté du médium lui-même.

Réal Godbout va traverser la décennie en participant à la majorité des projets tournant autour de la bande dessinée. Il se retrouve au sommaire des principales revues ; il est membre de la Coopérative Les petits dessins ; il effectue différents voyages de groupe, notamment à Paris et à New York ; et il réalise l'affiche du deuxième Festival de bande dessinée de Montréal en 1976. Son œuvre, diversifiée, va explorer différents aspects du médium avant de profiter, lors de la décennie suivante, de conditions de production favorables à l'éclosion d'une réelle série de bande dessinée, ce que deviendra Michel Risque dans les pages de la revue *Croc*.

## CONCLUSION

Au début de cette thèse, nous nous interrogeons sur les réelles répercussions qu'avait eues le « Printemps » de la bande dessinée québécoise sur l'histoire de cette dernière. Nous sommes partis d'un premier constat : la recherche sur la bande dessinée au Québec demeure un terrain encore relativement vierge. Seuls quelques écrits épars mettent en lumière différents éléments de son histoire et, malheureusement, certains de ces textes véhiculent des données erronées. Le chercheur qui décide de prendre cet objet afin de l'étudier doit donc faire preuve d'une très grande patience et d'une très grande prudence.

Néanmoins, en fouillant cette histoire, nous avons retenu quelques éléments qui allaient nous fournir la base de notre thèse. Nos recherches avaient effectivement mis en lumière un discours théorique, à court et à moyen terme, largement emphatique lorsque venait le temps d'aborder cette période du « Printemps » de la bande dessinée québécoise. La liste des citations vues en introduction en témoignait vivement. Or, les œuvres associées à ce « Printemps » demeuraient, autant pour le grand public que pour le chercheur, totalement méconnues. Il ne restait, à toutes fins utiles, qu'une liste de noms et d'œuvres qui étaient répétés d'articles en articles et de livres en livres. Un seul constat : ces quelques années avaient connu un foisonnement de création rarement égalé dans l'histoire de la bande dessinée locale.

Il nous a d'abord fallu circonscrire ce que nous entendions par ce « Printemps » puisque les différents écrits demeurent flous quant à ses frontières. Nous avons convenu de dater cette période de 1968 à 1975, c'est-à-dire en débutant avec les premières publications par les membres du groupe du Chiendent dans la presse à grand tirage et en terminant avec l'édition d'un ouvrage théorique sur la bande dessinée québécoise qui faisait une large place à ce « Printemps » dans ses pages, le quadruple numéro de *La Barre du jour*.

Cela étant réglé, nous nous retrouvions avec un corpus composé de 46 albums, de 22 titres différents de revues ayant publié 66 numéros, de 9 bandes quotidiennes dans les journaux, de 3 suppléments publiés dans les quotidiens, et de 13 articles et ouvrages théoriques sur la bande dessinée québécoise sans compter les différentes manifestations tournant autour de la bande dessinée durant ces années au Québec tels des expositions, des festivals et des voyages d'étude.

Nous avons donc voulu débroussailler cette période afin d'en interroger les tenants et aboutissants. Pour cela, nous avons d'abord esquissé un panorama historique du médium ainsi que de la production québécoise afin de bien saisir, si tant que cela soit possible, l'état d'esprit qui pouvait régner au milieu de ces créateurs en ce lieu et à ce moment donné, à savoir le Québec de 1970. Nous nous sommes alors intéressés à l'évolution thématique et formelle des deux grands pôles producteurs de bande dessinée au XX<sup>e</sup> siècle, la France et la Belgique ainsi que les États-Unis et ce, dès les débuts de leurs histoires respectives au siècle précédent jusqu'au tournant des années 1970 alors que se constitue notre corpus. Ce choix n'est pas anodin puisque ce sont les œuvres issues de ces deux littératures qui se retrouvent en librairie dans les années précédant le « Printemps ». C'est cette bande dessinée que connaissaient les auteurs qui faisaient leur entrée dans le champ de la bande dessinée au Québec à ce moment là. Ce fait est très bien documenté dans les différents articles traitant de la bande dessinée au Québec durant ces années et nous en avons également obtenu confirmation lors de l'entrevue que nous a accordée l'auteur Réal Godbout.

Nous avons poursuivi avec une histoire de la bande dessinée québécoise, de ses balbutiements à l'intérieur des journaux satiriques du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du presque monopole des éditions Fides en ce domaine au début des années 1960. Nous avons alors démontré qu'à la fin de cette même décennie, alors qu'apparaît dans le « champ » de la bande dessinée québécoise une nouvelle génération d'auteurs, le milieu québécois est très pauvre en la matière et pratiquement inexistant. Cet état amène une relative amnésie concernant le passé du médium au Québec.

Au même moment, en Europe et aux États-Unis, la pratique de la bande dessinée était en pleine mutation et cela avait des répercussions autant sur la forme que sur le fond ainsi que sur les modèles économiques mis en place durant les décennies précédentes.

En France et en Belgique, la bande dessinée s'était développée durant les années d'après-guerre à l'intérieur de périodiques s'adressant aux enfants. Les histoires humoristiques et d'aventures (*Spirou*, *Blake et Mortimer*, *Les Schtroumpfs*, *Alix*, *Ric Hochet*, etc.) paraissaient en feuilleton dans les pages de revues hebdomadaires (*Spirou*, *Tintin*, etc.) avant de se retrouver en librairie dans des albums. Les éditions Dupuis et Lombard, notamment, se sont constitués chacun un énorme catalogue en publiant un très grand nombre d'auteurs.

Aux États-Unis, c'est à l'intérieur des *comic books* que la bande dessinée allait croître de façon exponentielle à partir de la fin des années 1930. Ces fascicules présentant surtout des récits de super-héros allaient connaître un âge d'or (*Batman*, *Superman*, etc.) et un âge d'argent (*Fantastic Four*, *Spider Man*, *Hulk*, etc.) tout en développant une énorme industrie.

Or, les années 1960 allaient, dans les deux cas, apporter leur lot de transformations. De nouvelles générations d'auteurs débutaient leurs carrières, transportant en eux de nouvelles visions de ce qu'était la bande dessinée. En Europe nous voyons apparaître les premières revues éditées par des auteurs (*L'Écho des savanes*, *Fluide glacial*) et les œuvres proposées ne s'adressaient plus qu'à un public juvénile. Aux États-Unis, c'est la mise en marché des *comix*, ces

fascicules contre-culturels véhiculant les nouvelles valeurs associées à la jeunesse contestataire de cette époque : la liberté, la drogue, la libération sexuelle, etc. Ces publications s'adressaient à un public plus adulte et plus ouvert à de nouvelles formes culturelles. Les *comix* ont profité d'un réseau de distribution parallèle lui permettant de croître à l'extérieur des contraintes du *Comic Code Authority*, cette instance d'auto-réglementation du médium instauré par les éditeurs durant les années 1950.

Mais si l'histoire de la bande dessinée connaissait certains bouleversements, cela était également le cas de la société québécoise et, à un plus large niveau, de la société occidentale. Nous avons donc présenté un portrait des principales caractéristiques de cette génération qui allait écrire et lire de la bande dessinée au tournant des années 1970. Nous avons alors vu que ces années furent celles de la jeunesse à cause, en grande partie, de leur nombre élevé et de leur entrée massive dans les institutions scolaires lors des années 1960. Or, ces jeunes étaient plus ouverts à la nouveauté que les générations précédentes. Ce sont donc surtout des œuvres avant-gardistes et contre-culturelles qui verront le jour durant ce « Printemps ».

\*

Rendre compte d'un tel foisonnement ne pouvait évidemment que rencontrer de grandes difficultés. L'écueil principal aurait été de tout placer sur un même plan, sans distinction. Sans pour cela faite œuvre de sociologue, nous nous sommes alors librement inspiré des travaux de Pierre Bourdieu, notamment en ce qui concerne ses écrits sur les sphères de grande production et de production restreinte.

C'est que, comme l'avait démontré Luc Boltanski dans son article publié en 1975, la bande dessinée en France et en Belgique connaissait, depuis le début des années 1960, une certaine autonomisation de sa pratique. Cela se vérifiait par l'apparition d'un discours théorique et critique qui se mettait en place (notamment à l'intérieur des revues *Giff-wiff* et *Phénix*), des expositions dans les musées (notamment l'Exposition *Bande dessinée et figuration narrative* au Musée des Arts décoratifs de Paris) et une production avant-gardiste qui voyait le jour. Cette



nouvelle légitimation de la bande dessinée ainsi que cette autonomisation créaient les conditions favorables à l'émergence d'un « champ de la bande dessinée » au sens où Pierre Bourdieu avait défini cette notion de « champ culturel » en analysant les conditions de la naissance du « champ littéraire » au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle avec, comme figure de proue, l'œuvre de Gustave Flaubert.

Mais la petitesse du marché québécois, son absence de structures éditoriales fortes et économiquement rentables, ainsi que la relative amnésie quant à son passé ne permettaient pas de parler ici de « champ » au même titre que son équivalent français. Par contre, tout comme ce qui se déroulait au même moment en Europe, une nouvelle génération d'auteurs apparaissait au Québec qui choisissaient, pour s'exprimer, la bande dessinée. Or, leurs modèles, autant américains qu'européens, leur permettaient de créer une bande dessinée jeune et d'avant-garde, nouvelle et auto-référentielle. Au même moment, des éditeurs, conscients du grand marché que constitue le Québec en terme de bande dessinée, vont tenter de s'accaparer une part de marché en proposant des copies de succès européens en les québécoisant (*Bojoul* et *Astérix*, par exemple).

Ces auteurs occupaient alors différentes positions dans ce champ de force que constituaient les différents producteurs et intervenants de la bande dessinée au Québec. Nous avons donc utilisé les concepts bourdieusien de sphère de grande production et de production restreinte afin de dresser un portrait de ce « Printemps » de la bande dessinée québécoise.

Cela nous a permis de situer les noms des principaux auteurs à l'intérieur d'un certain champ de force d'après les critères de nouveauté ou de reproduction de modèles du passé de leurs œuvres tout en interrogeant la façon dont ils étaient perçus par les différents commentateurs de cette époque. Nous nous sommes également intéressés à l'héritage qu'ils ont laissé à l'intérieur du discours théorique à plus long terme.

Une fois cet inventaire complété, nous avons isolé les deux œuvres qui nous semblaient les plus pertinentes afin de porter un regard analytique sur elles. Nous avons d'abord choisi les productions des membres du groupe du Chiendent puisque

ceux-ci apparaissaient comme les auteurs les plus influents de l'époque. Nous avons d'ailleurs démontré dans l'introduction qu'il y avait consensus de la part des écrits théoriques pour considérer l'arrivée de groupe comme l'élément fondateur du « Printemps ». Nous nous sommes ensuite intéressés à Réal Godbout, l'auteur le plus reconnu par l'institution, 40 ans après le « Printemps », et qui amorçait alors sa carrière. Cet auteur a construit une œuvre riche et diversifiée au fil de ses quatre décennies de carrière et, contrairement aux membres du Chiendent, s'est retrouvé associé à la majorité des projets de cette période en ce qui concerne la bande dessinée au Québec.

Afin de faire parler les œuvres, nous avons conçu une grille d'analyse à partir des travaux des théoriciens contemporains les plus influents; à savoir Thierry Groensteen, Scott McCloud et Benoît Peeters. Paraphrasant le sous-titre d'un ouvrage de ce dernier, nous avons examiné, dans l'ordre, la case, la planche et le récit.

Nous nous sommes d'abord intéressés à ce que ces auteurs avaient développé autour de la case. Thierry Groensteen nous a fourni nos éléments principaux avec sa notion de dessin narratif. Il partait alors du constat que les critères utilisés pour l'analyse du dessin ne peuvent être utilisés de la même façon en ce qui concerne la bande dessinée puisque la finalité d'un tel dessin est différente de par son inscription à l'intérieur d'une trame narrative. Les liens entre les différentes cases ont par la suite été convoqués afin de bien saisir la façon dont ces auteurs racontaient leurs histoires en découpant leurs récits (McCloud) et comment ils investissaient parfois des lieux éloignés entre eux (Groensteen). Nous avons par la suite analysé les différentes utilisations de la planche par ces auteurs d'après le tableau construit par Benoît Peeters. Ce tableau identifiait quatre utilisations possibles de la planche (conventionnelle, décorative, rhétorique et productrice) selon la tension créée par la double volonté de la bande dessinée de « raconter un récit » et de « faire un tableau ». Finalement, nous avons terminé en portant un éclairage sur ce qui était raconté à l'intérieur de ces bandes dessinées.

Cela nous a permis de démontrer l'utilisation des codes de la bande dessinée par nos différents auteurs pour constater leurs assises dans la modernité tout en reconnaissant les acquis d'un certain classicisme. Provenant du champ artistique, les membres du Chiendent ont fait preuve d'une certaine condescendance en utilisant la bande dessinée afin de rencontrer un public plus élargi qu'avec leurs pratiques respectives. Au contraire, le choix de la bande dessinée par Réal Godbout nous semble provenir d'une volonté moins élitiste et d'une plus grande connaissance de l'histoire du médium. Les auteurs du Chiendent ont créé une bande dessinée résolument tabulaire et plastique alors que Réal Godbout a construit une œuvre plus narrative.

Les conditions économiques du champ, ou plutôt leur absence, n'ont pas permis aux dessinateurs du Chiendent de se maintenir longtemps dans le champ. Plus âgés et possédant une pratique artistique diversifiée dont les retombées monétaires étaient probablement plus grandes qu'avec la bande dessinée, ces auteurs ont rapidement laissé tomber ce qui n'était peut-être, au fond, qu'un divertissement. Plus jeune, Réal Godbout s'est maintenu dans le champ grâce à différents projets financés en grande partie par des initiatives gouvernementales avant de s'installer plus confortablement dans le « champ » dans les années 1980 grâce à la réussite économique de la revue *Croc* et dans les années 2000 grâce à l'enseignement universitaire.

\*

L'histoire de la bande dessinée québécoise, malgré sa richesse évidente, demeure une discipline relativement jeune et qui n'a pas connu encore un grand nombre de développements. Cette autopsie du « Printemps » que nous venons d'effectuer ne pourra trouver sa pertinence qu'à l'intérieur d'une histoire plus globale de la bande dessinée au Québec. Il nous faudrait maintenant poser un même regard sur les différentes saisons qu'elle a connues à travers les années. À ce moment seulement, nous comprendrons réellement l'impact de ce « Printemps ». La bande dessinée québécoise offre au chercheur un immense terrain fertile qui ne demande qu'à être labouré.

## ANNEXES

## ANNEXE A

### LES ALBUMS DE BANDE DESSINÉE PUBLIÉS AU QUÉBEC AVANT LE PRINTEMPS

Année	Titre	Auteur	Éditeur	Note
1879/1884	Album drolatique du journal <i>Le Farceur</i>	Henri Julien	Le Farceur	Caricatures
1899/1900	Songs of the By-Town Coons	Henri Julien	Sans éditeur	En anglais
1901	En roulant ma boule	Raoul Barré	Librairies Déom frères	Dessins d'humour
1902	The Englishman in Canada	Arthur George Racey	Montreal News Co.	Dessins humoristiques. En anglais
1903	Nos p'tites filles	Joseph Charlebois	Édité par l'auteur	Dessins humoristiques
1904	Laurier does things – Book one	Anonyme	Sans éditeur	En anglais (8 pages).
1904	Laurier does things – Book two	Anonyme	Sans éditeur	En anglais (8 pages).
1904	Laurier does things – Book three	Anonyme	Sans éditeur	En anglais (8 pages).
1904	Laurier does things – Book four	Anonyme	Sans éditeur	En anglais (8 pages).
1907	Les voyages de Ladébauche	Albéric Bourgeois	Sans éditeur	Réédité en 1982
1908	Le Prince de	Joseph	Édité par	Dessins

	Galles aux fêtes du 3 <sup>e</sup> centenaire de la fondation de Québec	Charlebois	l'auteur	humoristiques et caricatures
1911	La Bèche	Joseph Charlebois	J.-A. Lefebvre	Caricatures
1912	L'éclat de rire	Émile Vézina	Sans éditeur	Dessins et caricatures politiques
1913	Monsieur Gouin voyage	Joseph Charlebois	Édité par l'auteur	Caricatures politiques
1913	Montréal juif : dessins gais	Joseph Charlebois	Imprimerie Bilaudeau	Dessins humoristiques
1913	Nos amis les québécois	Charles Huard	Jules Fournier	Dessins humoristiques
1919	La Prohibition	Joseph Charlebois	Édité par l'auteur	Caricatures politiques
1921	Les Contes historiques	Collectif	Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal	Histoires en images
1930	Maroons in Cartoons	Tim Slatery	Duncan B. Munro	Caricatures et dessins d'humour sur le hockey
1935	L'appel de la race	J. Paquette et Victor Barrette	Association catholique des Voyageurs de commerce de Trois-Rivières	Adaptation du roman éponyme de Lionel Groulx
1935	Au Cap Blomidon	James McIsaac et Victor Barrette	Association catholique des Voyageurs de commerce de Trois-Rivières	Adaptation du roman éponyme de Lionel Groulx
1939	Elle m'a fait vivre. Pourquoi pas vous ?	Maurice Raymond		Adaptation du roman d'Adélard Dugré. Non mentionné par Michel Viau
1942	Pluck – Ses	Odette	Beauchemin	Histoires en



	aventures	Fumet-Vincent		images. Pluck #1
1942	Pluck chez les fourmis	Odette Fumet-Vincent	Beauchemin	Histoires en images. Pluck #2
1942	Pluck chez les abeilles	Odette Fumet-Vincent	Beauchemin	Histoires en images. Pluck #3
1943	Jacqueline de Richelieu – La fille du brouillard	Odette Fumet-Vincent	Éd. De l'A. B.	Adaptation d'un roman de Walter Scott
1943	Jacques Grinedal – Sergent Belle-Rose	Odette Fumet-Vincent	Éd. De l'A. B.	Adaptation d'un roman d'Amédée Achard
1943	La Toison d'or	Odette Fumet-Vincent	Éd. De l'A. B.	
1944 ?	Action stories of the Mounties	George Menendez Rea	Educational projects	En anglais
1945	Thrillings adventures of Canada jack	George Menendez Rea	Educational projects	En anglais
1946	La plume au vent	Jacques Gagnier	Les Studios Lany	
1948	Les deux petits nains	Paulin Lessard	Imprimerie de la Baie enr.	Science-fiction pour enfants
1951	Première année : Les missionnaires au pays des Indiens	George-Henri Allaire (attribué)	Les Clercs de Saint-Viateur	Manuel scolaire. Histoire du Canada #1
1953	Deuxième année : Les Français au pays des Indiens	George-Henri Allaire (attribué)	Les Clercs de Saint-Viateur	Manuel scolaire. Histoire du Canada #2
1953	La Madone des Canadiens : Notre-Dame du Cap,	Maurice Petitdidier	Fides	Album religieux

	Reine du T. S. Rosaire			
1953	Le troubadour d'Assise	Odette Vincent- Fumet et Richer Marie Beaubien		Histoires en images. Non mentionné par Michel Viau
1954	D'Adam à Moïse – Le livre de la Genèse	Pierre L'Amare	Centre de la Bible	L'histoire de Dieu en images #1
1954	Un voyant de Marie : la vie du bon Père Frederic Janssoone	Maurice Petitdidier et Onésime Lamontagne	Fides	Bd religieuse. Histoires en images
1955	Le frère André	Jacques Gagnier et Marcel Plamondon	Fides	Biographie
1955	De Moïse à David	Pierre L'Amare et Gaston Fontaine et Marie- Andrée Bertrand	Centre de la Bible	L'histoire de Dieu en images #2
1956	Peppino et Violetta	Maurice Petitdidier	Fides	Pour enfants
1956	Le vainqueur du Saguenay	Roberto Wilson	Sans éditeur	
1957	Fables de La Fontaine	Maurice Petitdidier et Pierre Fontaine	Fides	Adaptation de fables. Fables de la Fontaine #1
1957	Les aventures de Fanchon et Jean-Lou	Maurice Petitdidier	Fides	Pour enfants. Fanchon et Jean-Lou #1
1957	Les exploits de Fanchon et Jean-Lou	Maurice Petitdidier	Fides	Pour enfants. Fanchon et Jean-Lou #2
1957	David et	Pierre	Centre de la	L'histoire de

	Salomon	L'Amare et Marie-Andrée Bertrand	Bible	Dieu en images #3
1957	L'image parmi les roses – Notre-Dame de Guadeloupe	Maurice Petitdidier et Marcel Plamondon	Fides	Album religieux
1957	Le secret de la rivière perdue	Maurice Petitdidier et Ambroise Lafortune	Fides	Pour enfants
1957	Tonio le petit émigré	Maurice Petitdidier et Paul-Émile Racicot et Gabrielle Badeau	Fides	Pour enfants
1957	Une de perdue, deux de trouvées	Maurice Petitdidier	Fides	Adaptation du roman de Georges Boucher de Boucherville
1957	Le voltigeur de Notre-Dame : Le Père Patrick Peton C.S.C.	Maurice Petitdidier et marcel Plamondon	Fides	Bd religieuse
1958	Cadieux	Gabriel de Beney	Fides	Pour enfants
1958	Le chevreuil merveilleux	Maurice Petitdidier et Marie-Rose Turcot	Fides	Pour enfants
1958	Claude en hélicoptère	Maurice Petitdidier et Gabrielle Badeau	Fides	Pour enfants
1958	La clef magique	Maurice Petitdidier et Pierre Fontaine	Fides	Pour enfants

1958	Le bonhomme La Fontaine raconte	Maurice Petitdidier et Pierre Fontaine	Fides	Adaptation de fables. Fables de la Fontaine #2
1958	Le fanchon de sœur Bourgeois	Maurice Petitdidier et Paul- Émile Racicot	Fides	Pour enfants
1958	Les ruses de Fanchon et Jean-Lou	Maurice Petitdidier	Fides	Pour enfants. Fanchon et Jean-Lou #3
1958	La vie du Christ	Pierre L'Amare et Marie- Andrée Bertrand	Centre de la Bible	L'histoire de Dieu en images #4
1958	Picou détective	Maurice Petitdidier	Fides	Pour enfants
1958	Sinbad le pêcheur	Maurice Petitdidier	Fides	Pour enfants
1958	Souris	Maurice Petitdidier et Marie-Rose Turcot	Fides	Pour enfants
1959	La Belle Marie	Maurice Petitdidier et Marie-Rose Turcot	Fides	Pour enfants
1959	Les Bessons	Maurice Petitdidier et Marie-Rose Turcot	Fides	Pour enfants
1959	Le chevreuil ensorcelé	Maurice Petitdidier et Marie-Rose Turcot	Fides	Pour enfants
1959	Les embarras de Fanchon et Jean-Lou	Maurice Petitdidier	Fides	Pour enfants. Fanchon et Jean-Lou #4
1959	L'oiseau vert	Maurice Petitdidier et Marie-Rose Turcot	Fides	Pour enfants. Histoires en images.

1959	Toupet dans l'Ungava	Maurice Petitdidier	Fides	Pour enfants
195?	Nos héros canadiens	Anonyme	Éd. Canadiennes enr.	Partiellement en anglais
1960	Chez les démons de l'Outaouais	Santiago Colmero et Laurent Tremblay	Éd. Rayonnement	Histoires en images
1960	Les espiègleries de Fanchon et Jean-Lou	Maurice Petitdidier	Fides	Pour enfants. Fanchon et Jean-Lou #5
1960	Les Actes des Apôtres	Jack Young et Sœur Marie-Rafaella de Sion	Centre de la Bible	L'histoire de Dieu en images #5
1961	La sonate de l'aveugle	Gabriel de Bebey et Gabrielle badeau	Fides	Bd religieuse
1962	La Coupe Stanley mystère	Pierre Peyskens	Édité par l'auteur	
1963	Pasteur de brebis noires – Le Père Roland Denis, O.M.I. 1921-1956	Béatrice Kenely et Laurent Tremblay	Éd. Rayonnement	Histoires en images
1967	Vive le Québec libre	Pierre Dupras	Éd. De l'Homme	Caricatures et dessins humoristiques

## ANNEXE B

### LES REVUES DE BANDE DESSINÉE AVANT 1968

Titre	Premier numéro	Dernier numéro	Éditeur	Notes
L'oiseau bleu	Janvier 1921	Juin/juillet 1940	Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal	Mensuel
François	Janvier 1943	Novembre 1964	Centrale de la jeunesse étudiante catholique (JEC)	Mensuel, puis bimensuel à partir de 1947
Hérauts	Avril 1944	Juin 1965	Fides	Mensuel, puis bimensuel
Claire	Septembre 1957	Novembre 1964	Centrale de la jeunesse étudiante catholique (JEC)	Bimensuel. Périodique pour filles.
Petits hérauts	Septembre 1958	Juin 1961	Fides	Bimensuel



## ANNEXE C

### LES BANDES DESSINÉES QUÉBÉCOISES DANS LES QUOTIDIENS

Années (date de la première publication)	Titre	Auteur	Hebdomadaire	Notes
1902 (20 décembre)	Pour un dîner de Noël	Raoul Barré	La Presse	1 épisode
1904-1908 (30 janvier)	Timothée	Albéric Bourgeois, puis Th. Busnel	La Patrie	161 épisodes. Busnel reprend la série à compter du 4 février 1905
1904 (27 février)	Histoires sans paroles	R. Béliveau	La Patrie	5 épisodes
1904-1905 (5 mars)	Ladébauche	Jospeh Charlebois	La Presse	43 épisodes. 2 épisodes sont signés L. Suffus, et 2 Par Bourgeois
1904 (2 avril)	Pourquoi la famille Peignefort mangea maigre le jour de Pâques	R. Béliveau	La Patrie	1 épisode
1904-1906 (23 avril)	La famille Citrouillard	R. Béliveau, puis T. Bisson	La Patrie	Bisson reprend la série à partir du 29 août 1905

1905 (29 avril)	M. Phirin Lefinfin se fait colon	H. Samelart	La Patrie	2 épisodes
1905 (4 mars)	Zidore	Albéric Bourgeois	La Presse	22 épisodes
1905 (11 mars)	Les farces du petit cousin Charlot	Th. Busnel	La Patrie	3 épisodes
1905 (11 mars)	Le Père Nicodème	R. Béliveau	La Patrie	3 épisodes
1905-1908 (11 mars)	Toinon	Albéric Bourgeois	La Presse	128 épisodes
1905-1909 (12 août)	Ladébauche, suite	Albéric Bourgeois	La Presse	Histoires illustrées. Seulement 6 épisodes sont publiés sous forme de bande dessinée
1906-1908 (2 juin)	Les fables du parc Lafontaine	Albéric Bourgeois	La Presse	33 épisodes
1906-1908 (16 juin)	Les contes du Père Rhault	Raoul Barré	La Patrie	54 épisodes
1907 (19 janvier)	Histoire du Canada pour les enfants	Albéric Bourgeois	La Presse	21 épisodes
1908 (8 août)	La revue comique	Albéric Bourgeois	La Presse	19 planches. Textes illustrés.
1908 (28 novembre)	Le petit monde	Albéric Bourgeois	La Presse	1 épisode

1909 (janvier)	(2)	Lili	Albéric Bourgeois	La Presse	2 épisodes
1909 (janvier)	(30)	Monsieur Distrain	Albéric Bourgeois	La Presse	2 épisodes
1909		Pitou	Albéric Bourgeois	La Patrie <sup>1</sup>	
1915 (décembre)	(22)	L'éducation de Pierrot	Max	La Presse	1 semaine
1922-1923 (décembre)		Benoni	J. Avila Boisvert	La Presse <sup>2</sup>	

---

<sup>1</sup> Richard Langlois, dans *La Barre du jour* de 1975 indique : «Albéric Bourgeois publie dans *La Presse* la bande dessinée *Pitou* (petite fille espiègle, genre *Little Lulu*).» Jean Veronneau corrige : ...*Pitou* est l'histoire d'un petit garçon et la bd, exception faite d'une (de) planche(s) isolée(s), paraît d'abord dans *La Patrie*. Richard Langlois ( 1975) et Jean Veronneau (1976).

<sup>2</sup> Pour ces deux derniers titres, la source est de Jacques Samson (1991).

## ANNEXE D

### LETTRE DE ROBERTO WILSON, PAGE 1

V.E. Roberto WILSON

CANADA

Le 4 juin 1985



M. Roberto Wilson  
Publiciste-Dessinateur

Cher confrère,

Notre rencontre fortuite a quelque chose de préméditée par je ne sais quel destin, mais j'en suis encore tout heureux car il me semble que par oubli involontaire bien entendu on a omis de mentionner mon nom dans l'histoire de la bande dessinée québécoise. Or, comme je vous le mentionnais dans notre dernière conversation de la semaine dernière, à votre librairie, je crois que justice doit être rendue dans toute étude ou anthologie de la bande dessinée au Canada. A preuve ce dossier que je vous sou mets pour votre propre édification où vous trouverez des documents intéressants.

Dans "LE SOLEIL" du 24 janvier 1976, dans un article intitulé : "POUR SES 75 ANS D'UNE VIE OBSCURE ET DIFFICILE" on peut lire que "La première bande dessinée produite par un Québécois parut le samedi 20 décembre 1902 dans le quotidien La Presse; elle était signée Raoul Barré et portait en titre Pour un dîner de Noël "...."En 1922, (donc) la Presse publia une nouvelle bande quotidienne signée J.A. Boisvert: Benoni. Cette bande paraîtra pendant une année, mais par la suite il faudra attendre cinquante ans la troisième tentative du genre."

En ce qui me concerne, j'ai débuté en 1953 avec une bande intitulée : "La caverne au trésor" qui a été publiée dans les hebdomadaires québécois suivant jusqu'en 1955:

LE CLAIRON de Saint-Hyacinthe,  
L'ECHO DE SAINT-MAURICE, à Shawinigan falls,  
LE REVEIL, de Jonquiè re,  
LE REGIONAL, de Chicoutimi,  
JOLIETTE-JOURNAL, de Joliette,  
LE LAC-SAINT-JEAN, d'Alma,  
LE PROGRES DE THETFORD, de Thetford Mines,  
LE PROGRES DE VALLEYFIELD, de Valleyfield,  
LA REVUE DE GRANBY, de Granby,  
LE SAINT-LAURENT, de Rivière-du-loup,  
LA VOIX POPULAIRE, de Montréal,

## ANNEXE E

### APPEL AU SECOURS DE L'ÉCRAN, 31 OCTOBRE 1974

Madame, Monsieur,

Voici presque un appel au secours.

Nous avons tenté, en équipe, la fondation de la première revue mensuelle de bandes dessinées du Québec.

Financièrement, il faudrait avoir des reins plus solides que les nôtres. Mais nous ne pouvions plus souffrir que le Québec, qui cherche à s'affirmer dans tant de domaines, n'ait pas sa revue de bandes dessinées. ET NOUS AVONS OSE. Notre revue a nom L'ÉCRAN. Nous en sommes au numéro 3, qui sera sur les rayons et dans tous les kiosques jusque vers la fin de novembre.

Il faut qu'on achète L'ÉCRAN, qu'on le lise. Quand on l'aura vu et lu, on reviendra l'acheter. Car notre revue est taillée sur mesure pour les Québécois. Il y a bien les autres bandes dessinées d'importation... mais nous offrons un produit de qualité égale et, en plus, entièrement québécois dans sa conception et dans sa réalisation. Nous avons fourni un véhicule d'expression à de nombreux artistes, scénaristes et dessinateurs -- et ce n'est pas fini.

MAIS, nous sommes pris dans un cercle vicieux. Pour vendre, il faut être connu. Pour se faire connaître, il faut de l'argent. Et nous n'en avons pas, si nous ne vendons pas L'ÉCRAN. Notre survie dépend d'une publicité que nous ne pouvons nous payer.

Nous vous serions extrêmement reconnaissants de nous donner un coup de pouce vital.

Si vous tous, mesdames et messieurs, acceptiez de donner ensemble ce coup de pouce, nous sommes sûrs que le tour serait joué. Vous êtes les seuls à pouvoir nous aider. Que faire? Tout ce que vous suggérera votre imagination et votre bienveillance. Par exemple: dans la presse, faire paraître le communiqué ci-joint et une reproduction de la couverture de L'ÉCRAN no 3; à la radio, interviewer un membre de l'équipe en ligne ouverte, parler de L'ÉCRAN; à la télévision, montrer L'ÉCRAN, inviter un membre de l'équipe...

L'important est que cet assaut publicitaire se fasse le plus tôt possible. C'est pour nous l'OPERATION SURVIE. Nous avons jusqu'à la fin de novembre pour faire acheter L'ÉCRAN.

Nous ne vous remercierons jamais trop. Et toute la population avec nous. Car si elle connaissait L'ÉCRAN, elle aurait fait toute une trouvaille! Il n'en tient qu'à votre générosité de le lui faire connaître.

Nous sommes préparés à répondre à toutes vos demandes de renseignements (même en ligne ouverte) au numéro suivant:

(514) 256 1819.

Le 31 octobre 1974

André Carpentier  
Denis Bachand  
pour L'ÉCRAN

## ANNEXE F

### INVITATION À L'EXPOSITION DE BANDES DESSINÉES QUÉBÉCOISES, NOVEMBRE 1974

NOVEMBRE 1974

INVITATION\*\*\*INVITATION\*\*\*INVITATION\*\*\*INVITATION\*\*\*INVITATION\*\*\*INVITATION\*\*\*INVITATION\*\*\*INVITATION\*\*\*INVITATION\*\*\*

NOUS AVONS LE PLAISIR DE VOUS INVITER A L'OUVERTURE  
OFFICIELLE DE L'EXPOSITION DE BANDES DESSINÉES  
QUÉBÉCOISES QUI AURA LIEU LE MARDI, 5 NOVEMBRE,  
A 20:00 HEURES, A LA GALERIE MEDIA-GRAVURES ET  
MULTIPLES, 276 OUEST, RUE SHERBROOKE, MONTREAL,  
(844-5642).

VOUS AUREZ NOTAMMENT L'OCCASION D'Y VOIR DES  
PLANCHES ORIGINALES DE: ALBERT CHARTIER, GITE,  
TIBO, DUPRAS, REAL CODBOUT, MICHEL FORTIER,  
DAN MAY, PIERRE FOURNIER, FERNAND CHOQUETTE,  
ET BEAUCOUP D'AUTRES.

L'EXPOSITION SE TIENDRA DU 5 AU 22 NOVEMBRE,  
DU MARDI AU SAMEDI, DE 13:00 A 18:00 HEURES,  
EXCEPTE LE VENDREDI, DE 16:00 A 21:00 HEURES.

#### PRODUCTEURS

Pierre Fournier  
Groupe de l'Hydrocéphale  
Entété (L'Illustré, Les  
Aventures du Capitaine  
Kébec)

André Carpentier  
Éditions de La Nébuleuse  
(L'Ecran)



## ANNEXE G

PUBLICITÉ POUR LE *SHOW DE LA BANDE DESSINÉE*, NOVEMBRE 1973



*Vie Collective et les Editions de l'Hydrocéphale Entêté* présentent les auteurs de la bande dessinée québécoise.

Entre autres:

Pierre Fournier - Capitale Québec  
Serge Chapleau - Caricatures La Presse  
Jean Dupras - Québec-Press  
Coallier, Hudon, Leblanc et une foule d'autres

- Le groupe du Magazine BD
- L'équipe de l'Hydrocéphale Entêté

A noter: une liste officielle des invités paraîtra dans quelque jours

DES KIOSQUES - DES DEMONSTRATIONS -  
DES RENCONTRES

"LE SHOW DE LA BANDE DESSINÉE  
QUEBÉCOISE"

MARDI LE 6 NOVEMBRE 1973  
DE 11 hres à 16 hres 30  
AU VIVOIR

## ANNEXE H

PAGE D'INTRODUCTION DU PERSONNAGE DE GUY BENOÎT PAR GUI  
LAFLAMME, *LE SAMEDI*, 24 MARS 1956

**LE SAMEDI**, 24 mars 1956

*entreprend cette semaine la publication d'un conte*

*écrit et illustré par un artiste canadien :*

**Le détective Guy Benoit,**

*par GUI LAFLAMME*

Nous avons prié M. Gui Laflamme de se présenter lui-même aux jeunes lecteurs du *Samedi*, aussi bien qu'aux adultes, car nos contes sont lus par toute la famille.

Voici ce qu'il nous écrit à votre intention :

**J** E suis né le 7 février 1927, à Saint-Hyacinthe. Un an après, nous déménâmes à Montréal où j'ai habité, toute ma vie, moins quatre années passées à Québec.

J'ai fait un an de dessin mécanique à l'Ecole Technique de la Vieille Capitale.

L'année suivante, j'entrais à l'Ecole des Beaux-Arts où je restai trois ans. Mes premières armes se firent à l'Oratoire sous l'égide du Père Marcel Plamondon. Depuis ce temps, soit six ans, je travaille toujours à l'Oratoire, maintenant avec l'aide du Père Emile Legault et du Père Bernard Murchland pour qui je fais les couvertures et la plupart de leurs illustrations.

Il y a six ans, je travaillai aussi pour M. Canac Marquis, chez Fides. J'ai fait de nombreux portraits pour des particuliers et, pendant la guerre, plus de 150 portraits de tous les grands hommes d'Etat. L'année passée, je commençai à travailler pour M. Claude Choquette au *Bulletin des Agriculteurs* pour qui je fis une histoire illustrée comme « Ludovic ». Je prépare actuellement une histoire canadienne, un peu paysanne, qui, je l'espère, paraîtra quelque part.

Mais mon plus gros programme est ce « Guy Benoit » qui, je l'espère également, plaira à tous les jeunes lecteurs du *Samedi*.

Le détective est sans reproche et n'est jamais armé ; j'en exclus les meurtriers et tout ce qui peut salir l'imagination des enfants. Je veux en faire un homme fort, protecteur des faibles et des pauvres.

En octobre 1950, je commençai à écrire des histoires. Un ami qui travaillait avec moi et qui fit la guerre dans le contre-espionnage (son nom était Benoit), me donna beaucoup d'idées. Comme prénom à Benoit, j'ajoutai le mien, je n'avais pas de modèle. Je me suis servi de moi-même et je n'avais plus qu'à écrire un texte et le tour était joué. « Guy Benoit » entrera peut-être dans l'histoire des « comics » comme un des rares et premiers illustrés canadiens du genre ».

N.D.L.R. — M. Laflamme, marié et père d'un garçon, Michel, est dessinateur au service de la Voie Publique de la Ville de Montréal.

## ANNEXE I

### COMMUNIQUÉ DE L'HYDROCÉPHALE ENTÊTÉ, 11 SEPTEMBRE 1973



Le 11 septembre 1973

Si vous connaissez quelqu'un qui soutient encore que la bande dessinée est un art mineur qui ne convient qu'aux enfants et aux sots, ne vous gênez pas... allez lui frotter les oreilles... Car de plus en plus, la bande dessinée acquiert ses lettres de noblesse et beaucoup de doctes personnes commencent à voir en elle le média de l'an 2000 ... IL ETAIT TEMPS ...

La bande dessinée lue et vue au Québec provient de l'extérieur, surtout de France et des U.S.A. La production locale - car elle existe, et depuis un bon bout de temps - croît timidement à l'ombre des soeurs aînées. La vie est bien cruelle pour elle; nos journaux préfèrent publier des bandes américaines (françaises aussi), traduites dans le cas des premières, et moins dispendieuses que celles produites au pays, parce que plus largement distribuées. On pourrait s'apitoyer longuement sur le triste sort de la Bande Dessinée Québécoise... A quoi bon! Voilà qu'une équipe de jeunes et valeureux dessinateurs ont décidé de passer à l'action et se sont engagés à créer de la bande dessinée qui se vendrait, non pas parce qu'elle serait québécoise, mais bien parce qu'elle intéresserait un public québécois qui se sent plus ou moins impliqué dans les ombrages de la politique française ou de l'underground américain. Il est temps, semble-t-il, qu'une bonne bande dessinée québécoise vienne meubler nos heures de loisirs. A noter qu'il serait prétentieux de vouloir supplanter la bande dessinée étrangère, car elle fourmille de bonnes choses, dont on peut se délecter sans remords. Non... la bande dessinée québécoise ne demande que la place qui lui revient.

.... 2

2 ...

C'est dans cette optique que Pierre Fournier, dessinateur emérite, qui a roulé sa bosse ici et là, en Europe, aux U.S.A., pour apprendre les trucs du métier, a pondu le "Capitaine Kébec" dont les aventures sauront sans doute vous dérider, à moins que vous ne soyez un de ces sordides individus qui considèrent que le rire est indécent. Un humour soutenu anime les pages de ce magazine dont la qualité graphique vous surprendra. "Les Aventures du Capitaine Kébec" paraîtront sous forme de périodiques qui seront distribués partout au Québec, et ce à tous les trois mois.

Suivra aussi dans quelque temps, la parution de "L'Illustré", organe des "Editions de l'Hydrocéphale Entêté Inc.". A tous les mois, une gang de déments viendront y épancher leur folie pour votre bon plaisir. "L'Hydrocéphale" est une maison d'édition (où n'entre pas qui veut) qui se propose de publier ce qui mérite de l'être, et rien de plus...

De toute façon, nous aurons l'occasion avant longtemps de vous tasser dans un coin et de vous y faire mourir de rire.

## ANNEXE J

### COMMUNIQUÉ POUR LE *SHOW DE LA BANDE DESSINÉE AU QUÉBEC*, NON DATÉ



## COMMUNIQUE

La Brasserie Labatt Limitée

#### LE SHOW DE LA BANDE DESSINÉE AU QUÉBEC

Le Centre communautaire de l'Université de Montréal, sis au 2332 de la rue Edouard-Montpetit (angle Stirling), sera l'hôte du Show de la Bande Dessinée au Québec du 12 au 15 septembre inclusivement. Cette exposition a pour but de démontrer l'existence et surtout la vitalité de la bande dessinée au Québec en y faisant figurer les dessins et caricatures des meilleurs dessinateurs de la province. L'exposition est organisée par la Coopérative des petits dessins et est ouverte au grand public de 13h à 22h (samedi, de 10h à 22h). La Coopérative des petits dessins a été créée au cours de l'été avec pour objectif de faire le lien entre les différents groupes de dessinateurs et d'amateurs de la bande dessinée du Québec. C'est la seule coopérative du genre en Amérique du Nord.

D'après Mlle Françoise Barrette de la Coopérative "la bande dessinée québécoise est de plus en plus populaire et se taillera d'ici peu une place enviable auprès des bandes dessinées étrangères qui ont occupé presque seules tout le marché depuis plusieurs années." Mlle Barrette a d'autre part insisté sur les hauts standards de qualité de son groupe qui lui permettent, affirme-t-elle, "de concurrencer avantageusement les autres producteurs de bandes dessinées "

Ourant les quatres jours de l'exposition, en plus de quelques diaporamas et d'interviews filmées d'artistes et d'éditeurs européens et américains, on a prévu un programme d'activités spéciales dont voici les grandes lignes:

2.

Le jeudi 13 septembre: (1930) Conférence de M. Peter Adamakos, Disada Productions, Montréal, sur "l'histoire parallèle de la bande dessinée et du dessin d'animation".

Le vendredi 14 septembre: (1930) Table ronde des grands de la caricature et du dessin d'humour au Québec.

Le samedi 15 septembre: (toute la journée) Rencontre entre éditeurs et artistes sur les problèmes de la bande dessinée au Québec. Echange d'informations.

L'exposition a été rendue possible grâce à l'appui financier du Secrétariat d'Etat et du Groupe de compagnies Labatt.

(30)



## **ANNEXE K**

### **Entrevue réalisée avec Réal Godbout Université du Québec en Outaouais, le mardi 31 mars 2009**

#### **La jeunesse**

Lemay : Pour débiter, tu es né à Montréal en 1951. Dans quel quartier ?

Godbout : Dans le quartier Ahuntsic. J'ai grandi après ça à Laval, dans le quartier Duvernay, dès l'âge de huit ans.

Lemay : Et que faisaient tes parents ?

Godbout : Mon père était épiciier, et ma mère était à la maison.

Lemay : Vous étiez plusieurs enfants ?

Godbout : On était 4 frères. Je suis le deuxième.

Lemay : Et ton parcours scolaire. Tu as étudié au Cégep Bois-de-Boulogne, mais auparavant ?

Godbout : L'école primaire, dans mon quartier. Début de cours classique au collège Grasset. Puis le cours classique s'est transformé. Ça n'existait plus comme tel. Donc, je suis passé au Cégep Bois-de-Boulogne. C'était assez vague, mes études au cégep. J'étais en sciences humaines, puis j'ai pas complété mon DEC. Il me manque une couple de cours, je ne sais plus lesquels.

Lemay : Donc, tu as vraiment vécu la modification du cours classique en cégep ?

Godbout : Oui, c'est ça. J'ai été dans la première génération du cégep.

Lemay : Et tu as aimé mieux le cours classique ou le cégep ?

Godbout : Je dirais peut-être que j'étais plus impliqué dans mes études pendant le cours classique, parce que j'étais plus dedans. Au cégep, j'étais plus ou moins décrocheur, pas complètement, mais à moitié. Par contre, j'aimais mieux... c'est sûr que le milieu du cours classique avait un petit côté contraignant, peut-être un peu rétrograde, religieux...

Lemay : Il y avait une plus grande liberté au cégep ?

Godbout : Évidemment, oui.

Lemay : Tu parlais de toi comme d'un décrocheur, penses-tu que si tu avais eu à continuer le cours classique, tu l'aurais terminé ?

Godbout : Ah ça, je le sais pas ! J'étais pas plus branché. C'est parce qu'au cégep, à un moment donné, il fallait que tu te branches, que tu prennes une orientation, pis j'en avais pas vraiment. J'aurais pu, dans le fond, m'en aller en arts, mais je trouvais ça peut-être un peu trop inutile. Par contre, les mathématiques, ça me disait rien. Bon, je suis allé en sciences humaines, mais c'était pas plus précis que ça. Faut dire aussi par rapport par exemple au dessin, et à la bande dessinée... ça va peut-être recouper tes questions que tu vas poser tantôt, mais en tout cas... enfant, je dessinais beaucoup, puis adolescent, je ne dessinais pratiquement pas... j'aimais ça écrire, j'avais même des prétentions littéraires. Mais je ne dessinais presque pas. Et c'est plus vers la fin de l'adolescence, au cégep, que je me suis remis à dessiner. Et je faisais une constatation, à partir de mon cas, mais de ce que j'ai pu observer aussi : on dirait que l'adolescence et le dessin, ça ne va pas ensemble. C'est-à-dire qu'il y a des adolescents qui dessinent, mais généralement, ils perdent... quand un enfant passe à l'adolescence, il perd sa spontanéité et son naturel, et il n'a pas encore la maîtrise qu'un adulte a. Et généralement, les adolescents qui dessinent, ça manque de personnalité, on sent les influences, c'est un petit peu coincé. Ils essayent d'imiter les modèles, mais on voit que c'est... Ça n'a plus la liberté et la spontanéité des enfants. J'ai observé cela sur mes propres enfants et sur des jeunes aussi. Dans le fond, je ne sais pas. Donc, à la fin de l'adolescence, j'ai repris le goût à faire de la bande dessinée, mais là, déjà, les études, ça ne voulait plus dire grand-chose pour moi à ce moment-là.

Lemay : Mais la façon dont tu parles du dessin à l'adolescence, c'est un peu la même chose pour l'écriture...

Godbout : Non, non.

Lemay : Je veux dire, quand tu parles de reproduire des modèles...

Godbout : Ah oui, sans doute. Oui, mais j'y croyais plus, j'écrivais des poèmes... Je pensais que c'était original. J'y croyais plus.

Lemay : L'autre élément que je retiens, c'est que tu voulais étudier en art, mais que tu trouvais cela futile, mais après tu te retrouves en bande dessinée, ce qui est perçu... du moins, encore moins une façon de gagner sa vie.

Godbout : Effectivement. C'était évidemment un choix... c'était l'époque aussi... c'était un choix un peu anarchique. De m'orienter dans une carrière qui n'existait pas. Quoique je m'imaginais qu'il y avait quand même des possibilités. J'avais entendu parler que, bon, il y avait peut-être des moyens. Mais il y avait peut-être un peu une fuite devant les responsabilités de faire une carrière « adulte ». Mais il y avait aussi le choix de la bande dessinée par rapport à l'art en général, par exemple pourquoi faire de la bande dessinée plutôt que de la peinture, il y avait vraiment, pour moi, une volonté de faire quelque chose de plus démocratique. La peinture, ça me paraissait quelque chose d'élitiste. Des tableaux, tu vends ça à un individu qui accroche ça dans son salon, moi ça m'intéressait pas. Si je peux rejoindre le plus... même en faisant quelque chose de marginal, mais essayer de rejoindre le plus de gens possible. Évidemment, tu es plein d'illusions à cet âge-là aussi, mais bon...

### Les influences

Lemay : Donc, tu as décidé de faire de la bande dessinée. Quelles étaient tes connaissances de la bande dessinée à cette époque ? Quand tu étais petit, étais-tu un grand lecteur, lisais-tu autre chose que de la bande dessinée ?

Godbout : Oui, je lisais des romans...

Lemay : ... des *Bob Morane* ?

Godbout : Oui, des *Bob Morane*, j'en ai lu énormément. C'est sûr que ça m'a influencé. J'en ai lu beaucoup et à un certain âge, pré-adolescence, c'est ça que je lisais le plus. En plus de la bande dessinée, bon, je lisais quoi ? Je lisais *Tintin*, le journal *Tintin*. Ça, je les connaissais tous par cœur. *Spirou* un peu, mais plus *Tintin* que *Spirou*. Des *comic books* américains, un peu, mais pas tellement. Je connaissais ça un peu, mais c'était pas vraiment...

Lemay : C'était en anglais à l'époque ? Les traductions Héritage n'existaient pas.

Godbout : Est-ce que ça existait en français ? J'en ai vu un peu plus tard. Quand j'étais enfant, je ne le sais pas. Mais je n'ai jamais vraiment été complètement dans l'univers des *comic books* même si je trempais un peu, mais...

Lemay : C'était plus des influences européennes ?

Godbout : Oui. Pis là, à la fin de l'adolescence, quand j'ai commencé à penser sérieusement à en faire... parce qu'enfant j'avais déjà essayé d'en faire, mais dans le fond je trouvais ça plus intéressant de dessiner simplement que de faire des bd. J'ai essayé une couple de fois, mais c'était pas plus intéressant qu'il faut. D'ailleurs, je ne suis pas sûr que de jeunes enfants devraient faire de la bande dessinée avec plusieurs cases dans une page. J'ai déjà été juré sur des concours de bande dessinée pour enfants, et je trouvais ça généralement assez emmerdant. Parce que, dans le fond, les enfants se contraignent à dessiner de petites cases et c'est incompréhensible la plupart du temps, sauf exception. Alors que l'enfant dessine spontanément. Je conseillerais aux enfants de commencer par faire un dessin par page. Enfin, c'est ma théorie. Tout ça pour dire que, oui, quand j'ai commencé vraiment à vouloir en faire, là, c'était plus une tendance *underground* pis c'est un fait que c'était une grosse influence de l'*underground* américain qui sortait à ce moment-là. C'était une période rebelle avec tout ce qui vient avec. Dans le fond, essentiellement, ma genèse en tant qu'auteur de bande dessinée, c'est de l'influence européenne classique pervertie par l'*underground* américain. Et il y a aussi effectivement, dans les années 1960, *Pilote* qui sortait du moule classique. Il y avait un côté plus... qui se rapprochait discrètement... plus contestataire, plus Mai 68.

Lemay : Et c'était disponible facilement au Québec à l'époque ? J'imagine *Tintin*, *Spirou* et tous les albums franco-belges...

Godbout : Oui, oui. Je sais que les journaux *Tintin* reliés en album, à un moment donné, mon père en donnait à son magasin en promotion. J'en lisais plein. Il y en avait des boîtes dans le sous-sol du magasin, dans le petit bureau, pis j'allais lire ça.

Lemay : Et les *comics* américains de Crumb, tout ce qui était contre-culture, *underground*, c'était disponible facilement ?

Godbout : J'en ai acheté quelques-uns aux États-Unis. Où j'ai acheté ça ? Je me souviens... les premiers que j'ai achetés, mais là j'étais déjà plus vieux, sorti de l'adolescence ou à peu près. Je me souviens en voyage aux États-Unis, j'avais entendu parler de ça, pis ça avait l'air intéressant. J'en avais acheté probablement en voyage, aux États-Unis en vacances avec mes parents dans une petite boutique, je ne me souviens plus où exactement. Pis après ça, où j'achetais ça, donc ?

Lemay : C'était traduit dans *Actuel* en France, dans *Mainmise*, mais là on parle des années 70. Tu connaissais ça déjà, avant.

Godbout : Oui, dans les éditions originales, de *Zap*, des autres...

Lemay : Tu as parlé de tes influences européennes et américaines, mais tu n'as nommé aucune bande dessinée québécoise. Quand tu es arrivé à la fin des années

soixante, quand tu as commencé à publier, est-ce que tu connaissais les bandes dessinées québécoises ?

Godbout : Pas vraiment. [silence] Les influences québécoises que j'ai eues, c'est plus mes pairs. J'avais peut-être une vague idée, par exemple, de la *gang* du Chiendent. Je connaissais ça, mais pour moi, c'était du monde un peu plus vieux que moi. Ça me semblait un peu Beaux-Arts comme approche. Peut-être que si je les revoyais aujourd'hui, je n'aurais plus le même point de vue. Mais [silence], c'est ça, ça me touchait pas plus qu'il faut. Pis dans le fond... bon, du monde comme Chartier, j'en ai entendu parler plus tard. Non, je ne peux pas dire qu'il y avait beaucoup...

Lemay : Les éditions Fides ?

Godbout : Ah oui, Fides, quand même. Les *comics* de Maurice Petitidier, ça, enfant, j'en ai vu... j'en avais... j'en ai peut-être vu d'autres... mais, entre autres, je me rappelle de Petitidier. Les trucs de chez Fides. Y'avait peut-être d'autres auteurs, mais c'était lui le principal. C'est pas avec toi qu'on parlait de *La Bible en images* ? Je ne sais pas c'était fait où.

Lemay : C'était *L'histoire de Dieu en images*.

Godbout : C'était pas fait au Québec ?

Lemay : Non, ce sont des traductions<sup>1</sup>.

*Nous consultons en ce moment les albums de Fides qui sont dans mon bureau.*

Lemay : Est-ce que tu connais ça, *Le secret de la rivière perdue* ?

Godbout : C'est le Père Ambroise ?

*Il ne répond pas à la question.*

Godbout : En tout cas, c'était plus marginal un peu comme influence pour moi.

Lemay : C'était disponible dans les écoles, dans les bibliothèques. Tu les voyais, mais tu n'y portais pas d'intérêt ? Surtout qu'il y avait de la concurrence...

---

<sup>1</sup> En fait, ce ne sont pas des traductions. Les dessins sont de Pierre L'Amare pour les 4 premiers tomes et Jack Young pour le cinquième et dernier tome. Les scénarios sont de Marie-Andrée Bertrand pour les tomes 2 à 4 et de Soeur Marie-Raffaella pour le cinquième. Le premier n'est pas signé. Ces albums ont été publiés chez Fides entre 1954 et 1960.

Godbout : À l'occasion, j'en lisais. Ça me rappelle des choses, mais d'où je tenais ça, je ne me rappelle pas. Mais c'est des trucs que j'ai vus. Pour moi, c'est des antiquités, c'est d'une autre époque. Mais c'est drôle pareil. Je regardais des pages de *Petitidier*, pis son style...

Lemay : Tu le reconnais ?

Godbout : Il y avait un style quand même assez... C'est sûr que c'est assez lointain. Mais même dans les publications européennes, il y avait des trucs comme *Bayard*, *Cœurs vaillants*... j'en ai vu un peu, mais de façon occasionnelle.

Lemay : Tu n'avais aucun modèle d'auteur québécois qui faisait de la bande dessinée ?

Godbout : Non.

Lemay : Même si Chartier était connu avant ?

Godbout : Mais Chartier, un peu, oui.

Lemay : Mais des gens comme Pierre Peyskens qui avait publié deux albums dans les années 1960, *Le mystère de la Coupe Stanley* ?

Godbout : Non, ça ne me dit rien.

Lemay : Ce n'était pas connu ?

Godbout : Non.

### **Le contexte sociopolitique**

Lemay : Donc, tu commences en 1970. Le début des cégeps. C'est quoi, tes souvenirs des mouvements étudiants ? Est-ce que tu as milité...

Godbout : Oui...

Lemay : Pour McGill français ?

Godbout : Oui, tous ces trucs-là. Oui, j'étais, fin 68, 69, 70, le temps que j'étais au cégep. Même que je militais dans un groupe gauchiste. À un moment donné, je me suis demandé un peu ce que je faisais là-dedans. Bon, j'avais quand même des velléités gauchisantes. Il m'en reste quelques traces aujourd'hui. Je ne suis pas



comme Jacques Samson, je ne suis jamais devenu ML<sup>2</sup>. Je ne me suis pas rendu jusque-là. Mais oui, d'ailleurs, ça m'a donné l'occasion de faire des fois... justement, entre autres, dans ce contexte-là, j'ai fait des fois des dessins.... J'avais fait une bande dessinée au cégep. On avait une petite revue *underground*, militante... une petite bande dessinée que j'avais faite pour niaiser la direction du cégep.

Lemay : C'était quoi, le nom de la revue ?

Godbout : *Le débouché*, pis ça s'appelait le « Capitaine Bois-de-Boulogne ». Un genre de truc parodique. Je ne sais même plus si...

Lemay : Tu as encore ça quelque part ?

Godbout : Je ne sais pas. Je ne suis pas sûr que j'aie une trace de ça quelque part.

Lemay : Si jamais tu trouves ça... ce ne doit pas être recensé...

### Les débuts

Godbout : Pis à part ça, y'a eu un autre truc... Ma première vraie publication de bande dessinée dans le fond, c'était pendant la Crise d'octobre.

Lemay : Oui, c'était ma question suivante. La montre « Timex » qui fonctionne encore après la lecture du manifeste du FLQ.

Godbout : C'était parodique. C'était un contexte particulier, la Crise d'octobre, la grosse affaire, mais, dans le fond, la formule, c'était un peu celle de *Mad magazine*, de *Pilote*, ce genre d'humour. C'est curieux parce que c'est paru dans *Le Quartier latin*. C'était, il faut le rappeler, Gaétan Montreuil qui était un annonceur de Radio-Canada et qui avait été choisi... parce que le FLQ avait demandé, après avoir enlevé Cross... comme exigence que le manifeste soit lu à Radio-Canada et c'est Gaétan Montreuil qui faisait aussi les annonces de « Timex », la montre qui était toujours soumise à des traitements... et qui fonctionnait toujours encore. Et lui, il lisait le manifeste, et il paniquait. Il venait tout en sueur, il capotait et, à la fin, il y a une tension, on a l'impression qu'il va exploser et il tombe à la renverse et là il y a un deuxième Gaétan Montreuil qui arrive et qui regarde son bras et la « Timex » fonctionne encore. Et dans le texte que j'ai mis, moi, j'avais collé une transcription du manifeste au complet. Mais il y a eu la *Loi des mesures de guerre* et le texte devait être censuré, alors il y avait des bandeaux noirs sur le texte. Parce que c'était le

---

<sup>2</sup> Marxiste-léniniste. Jacques Samson est un célèbre théoricien de la bande dessinée québécoise, professeur au Cégep de Maisonneuve qui, dans les années 1970, fréquentait les groupes organisés de l'extrême gauche.

manifeste, et ils ne pouvaient pas le diffuser. La bande dessinée a paru, mais moins le texte du manifeste.

Lemay : Est-ce qu'il y a eu des réactions ? Par le courrier des lecteurs ?

Godbout : Je ne me rappelle pas. J'en ai entendu parler par la suite, quelques fois, mais... « Ah oui, je me souviens de ça », mais bon. *Le Quartier latin* à l'époque avait une certaine diffusion. Pour te situer, *Le Quartier latin*, à l'origine, c'était l'organe des étudiants de l'Université de Montréal, mais qui était devenu relativement indépendant de l'Université et qui était, dans le fond, une espèce de bastion du mouvement étudiant radical à cette époque-là.

Lemay : Et dans lequel les membres de Chiendent avaient publié avant toi.

Godbout : C'est possible.

Lemay : Tu n'étais pas étudiant à l'Université de Montréal. Comment les as-tu approchés ?

Godbout : Je connaissais peut-être... C'est loin tout ça. Est-ce que j'ai envoyé les planches directement ou je connaissais du monde ? Ça se peut parce que j'avais milité dans un petit mouvement. Peut-être qu'il y avait des liens quelque part. Je connaissais... Je ne peux pas dire que j'ai eu une grande carrière de militant, mais à cette époque je connaissais quelques personnes dans ces mouvements-là. Mais qui j'avais approché à ce moment-là, c'est trop loin, je ne m'en rappelle pas.

Lemay : On va partir de là pour en arriver à ce qu'on appelle *Le Printemps de la bande dessinée québécoise*. Est-ce que tu connaissais le terme « Printemps » à cette époque ? Est-ce que tu savais que tu étais dans le « Printemps de la bande dessinée québécoise » ?

Godbout : Non, c'est venu après. Mais quand, je ne le sais pas. Même là aujourd'hui... bon tu en fais le sujet de ta thèse, donc je me dis que ça doit représenter quelque chose, mais bon... c'est une époque où plusieurs personnes en même temps ont surgi, mais il y en a eu d'autres après, d'autres générations qui sont arrivées après. Alors est-ce que cette période a été plus « Printemps » qu'un autre « Printemps », je ne le sais pas.

Lemay : Le terme vient d'un article de Georges Raby publié dans *Vie des arts* en 1971. Et toutes les histoires de la bande dessinée québécoise depuis ce temps-là parlent de Chiendent et de 1968 comme d'un « Printemps ». Mais tu me confirmes que lorsque tu as commencé, tu ne connaissais pas Chiendent. Ou alors vaguement.

Godbout : Je connaissais, j'avais déjà lu. Mais je n'étais pas nécessairement un fan du Chiendent.

Lemay : Leurs œuvres n'étaient pas très connues ?

Godbout : Je trouvais ça trop artistique pour moi. J'avais un parti pris un peu populiste. L'impression, justifiée ou non que j'en avais, c'est que c'était pour le monde des Beaux-Arts. À l'époque d'ailleurs, il y a eu l'Occupation des Beaux-Arts qui avait été assez radicale.

Lemay : Oui, c'était en octobre 1968.

Godbout : Je ne sais pas si l'équipe du Chiendent faisait partie de ces gens-là, mais dans ma tête c'est un peu associé. C'étaient des gens plus vieux.

Lemay : Oui. Déjà en 1967 à l'Expo, ils avaient exposé *Le sous-marin jaune de la force de frappe québécoise*.

### **Le magazine *BD***

Godbout : OK. Mais j'ai connu quelqu'un qui était dans cette mouvance-là, je ne sais pas s'il est considéré comme un membre de Chiendent : André Philibert. Parce qu'en fait, le premier groupe auquel j'ai été associé, et ce sera peut-être une de tes questions, c'est le magazine *BD*.

Lemay : Oui, c'était ma question suivante. Après *Le Quartier latin*, *BD*. C'était sur la Rive-Nord, à Sainte-Thérèse.

Godbout : Oui, c'était localisé là parce que, à l'origine de cela, il y avait Pierre Rambaud, qui était français, et Normand Binette, qui était québécois et qui restait à Sainte-Thérèse. Il était plus le directeur artistique. Et il y avait Gilles Thibault (Tibo), qui fait des livres pour enfants, Jean Bernèche était-il dans cette gang-là, je ne suis pas sûr... et il y avait une couple d'autres noms qui me reviennent : André Myette, Philibert, un gars qui s'appelait... il a fait du décor à Radio-Canada, j'oublie son nom... Mais de toute façon, ces vieux numéros-là, tu les as ?

Lemay : Oui.

*Nous regardons les numéros de la revue BD.*

Godbout : Mais dans ce groupe-là donc, il y avait... Pourquoi c'était situé à Sainte-Thérèse, c'est parce que les têtes dirigeantes étaient là.

Lemay : Si on regarde le sommaire du numéro 1, on retrouve Fernand Morin, Michel Metayer au scénario, Brosseau, Binette, Godbout, Myette...

Godbout : Oui, Fernand Morin, je me souviens de lui...

Lemay : Tibo, Schiele...

Godbout : Oui, ça me dit quelque chose, Schiele...

Lemay : Leduc...

Godbout : C'est une fille, ça ? Madeleine Leduc, ça se peut-tu ?

Lemay : Je ne sais pas... 2 planches... « Si tu tripes là où t'es t'as pas besoin de voyager pour triper... » ... Il y a Bernèche...

Godbout : Ah, il était là. OK.

Lemay : Il y a Dupras. Est-ce que tu connaissais Dupras ?

Godbout : Euh... il était dans *BD* ? Je me rappelle de Dupras... le père évidemment.

Lemay : Oui, pas Martin.

Godbout : Pas Martin. Est-ce qu'il était né ?

Lemay : Oui, parce qu'il a publié un album avec son père en 1980, *Oui ou non*.

Godbout : Parce que Martin, il doit être au début de la quarantaine...

Lemay : Un peu plus vieux, je pense.

Godbout : Donc, il était dans *BD* ? Je ne me souviens pas. Oui, ça se peut. Il était dans *Québec-Presse*. Oui, Pierre Dupras, je devais le connaître, ça fait très longtemps que je le connais.

Lemay : Mais quand tu as commencé ? Il avait été dans *François* aussi, des éditions Fides à la fin des années soixante.

Godbout : Oui, tu me demandais si je connaissais des auteurs québécois, je connaissais le travail de Dupras. Mais il était plus, dans le fond, pas vraiment bd, plus caricaturiste éditorial. Et évidemment, il était aussi dans le mouvement aussi un peu... il y avait une connotation politique à ce qu'il faisait. Et à cette époque-là, il y

en avait une couple d'autres dont Philibert, qui était un peu dans la tendance de Chiendent. Mais c'était assez large, dans le fond, le mandat de la revue *BD*.

Lemay : Mais Philibert n'est pas vraiment associé à Chiendent en tant que tel. C'était Nadeau, Fortier et Montpetit. Philibert avec son album *Oror 70* était un peu...

Godbout : ... est arrivé un peu après. Il était plus psychédélique.

Lemay : Le premier numéro de *BD*, encore : Fernand Morin, Normand Binette, Jean-Victor Brosseau, F. Leblanc, Yves Turcotte...

Godbout : François Leblanc. C'est lui qui a fait du décor à Radio-Canada.

Lemay : Là, je suis rendu dans le numéro 2, les mêmes noms reviennent... Zolag...

Godbout : Ah, il était là-dedans ?

Lemay : Michel Tassé, dans le numéro 2, qui commence...

Godbout : Ah oui, OK.

Lemay : Donc, quand vous avez sorti le numéro 1, tu connaissais ces gens-là ? Comment as-tu été approché pour *BD* ? Un appel de textes ? Par contact ?

Godbout : Comment le contact s'est-il établi ? C'est quelqu'un... à cause... Là, mes souvenirs sont loin. Est-ce que quelqu'un, à cause du *Quartier latin*, m'aurait appelé ? Ou quelqu'un qui connaissait quelqu'un ? Je ne sais pas.

Lemay : Parce que, dès le numéro 1, tu es là.

Godbout : Oui. À un moment donné, j'ai entendu parler, d'une manière quelconque, qu'il y avait un projet, des gens qui voulaient partir un magazine et je me suis joint au groupe. J'ai participé à une couple de réunions.

Lemay : C'était ma question suivante. Tu étais présent dans tous les numéros, mais participais-tu aussi à l'organisation de la revue ou tu ne faisais qu'envoyer tes planches ?

Godbout : Je n'étais pas vraiment... non, je m'occupais pas de... J'ai participé à des réunions de conception générale. Dans le fond, ça se définissait comme un magazine, mais c'était un fanzine. Si tu regardes ça objectivement maintenant. Il y avait quand même l'intention de viser plus haut, mais c'était un fanzine. Alors j'étais collaborateur régulier dès le début, mais je ne m'étais pas impliqué tellement dans l'aspect organisationnel. Je n'ai jamais eu cette tendance-là, d'ailleurs, d'essayer de

gérer l'édition. Je ne me sentais pas... non... je ne me sens pas prêt à cela. C'est sûr que, quand tu enseignes, tu le fais un peu plus. Mais je ne me verrais pas éditeur. Ça me semble ben ben compliqué.

### **Le milieu de la bande dessinée**

Lemay : Est-ce que tu te souviens à ce moment-là d'avoir participé à des événements autour de la bande dessinée ? Je sais qu'il y a eu un voyage à New York pour une convention, la venue des auteurs de *Pilote*...

Godbout : Oui, avant ça, il y a eu... j'ai été contacté par le groupe de *BD*, qui avait publié quelques numéros... un petit peu après... il y a eu... oui, c'est cela... il y a eu le stage en France organisé par l'OFQJ<sup>3</sup>, à l'automne 1971. Il y avait les principaux noms du magazine *BD*. Et il y avait l'autre gang, celle de l'Université de Montréal, autour de Jacques Hurtubise.

Lemay : *L'Hydrocéphale* était sorti ?

Godbout : Oui, ça s'appelait *L'Hydrocéphale illustré*. C'était un tabloïd de bande dessinée.

*Je lui montre les exemplaires de L'Hydrocéphale.*

Godbout : Oui, c'est ça. Il y en a des plus anciens, non ?

Lemay : Non, ce sont les 2 numéros qu'il y a eu. Tu étais présent dès le numéro 1.

Godbout : Oui. Mais le groupe existait avant. Est-ce que ça, c'est avant ou après... Parce qu'il me semble que je les ai connus à l'occasion du stage en Europe. Ou peut-être pendant que le stage se préparait. C'est possible.

Lemay : Le premier numéro est sans date, mais selon Michel Viau, ce serait sorti en novembre 1971.

Godbout : Novembre, c'est exactement... on est parti en novembre, je pense... ou en décembre... juste avant Noël 1971. Donc, c'est à peu près à la même époque. Avec le stage en Europe, il y avait Jacques Hurtubise, Gilles Desjardins... comment il s'appelait l'autre... j'oublie son nom... Lacoste... Guy Lacoste ? Et il y avait Pierre Fournier...

Lemay : Oui, Guy Lacoste.

---

<sup>3</sup> L'OFQJ est l'Office franco-qubécois pour la jeunesse.



Godbout : C'est ça, Guy Lacoste. Qui était un peu indépendant. Il était considéré comme un fan collectionneur, mais qui s'adonnait à dessiner aussi. Et on s'est retrouvés... on était 15-20, une bonne gang. Me semble, je ne peux pas dire qui était là au complet. Et il y a eu le stage... on a visité les bureaux de *Pilote*, on a rencontré du monde là. Dans le fond, on se pensait ben importants, mais on l'était peut-être pas tant que ça, mais bon. Ensuite, on a été à Grenoble. Pas toute la gang, mais plusieurs de la gang. On avait été invités à souper chez Glénat, Jacques Glénat, qui restait encore chez ses parents, à Grenoble.

Lemay : Qui à l'époque faisait le fanzine *Schtroumpf*. Mais est-ce que les éditions Glénat existaient ?

Godbout : Elles étaient embryonnaires. Mais si ça faisait partie du voyage d'aller à Grenoble, c'était pour rencontrer Jacques Glénat. Mais est-ce qu'il y avait déjà... oui je crois que ça existait, mais ce n'était pas aussi gros qu'aujourd'hui, évidemment. Mais il y avait déjà quelque chose qui se passait à Grenoble. Et puis, c'est ça, on est revenus. Et je faisais partie des groupes *BD* et *Hydrocéphale*. *BD*, ça a continué de paraître un petit bout de temps. Et parallèlement, il y avait d'autres groupes. Il y avait la gang de Sherbrooke, qui faisait *Ma(r)de in Kébec*. Et puis, un moment donné, *BD* a cessé de paraître et l'*Hydrocéphale*, c'est devenu autre chose... Et puis, il y a eu la Coopérative.

Lemay : La Coopérative, c'est vers 1974, non ?

Godbout : Oui. D'ailleurs dans le giron de l'*Hydrocéphale*, donc la gang de l'Université de Montréal... d'ailleurs, en fait, on dit la gang de l'université, mais Jacques Hurtubise étudiait à Polytechnique... je pense que oui... une formation d'ingénieur... et aux Sciences sociales de l'Université, il y avait des bureaux qui lui avaient été alloués, qu'il avait réussi à avoir et pendant une couple d'années, c'était un peu notre lieu de rencontre. Et on a eu des projets *Perspectives jeunesse* et des projets *Piles*... Et là, je suis parti de chez de mes parents et c'est à peu près le seul revenu que j'ai eu ces années-là, à part une couple de petits contrats de dessins. Mais vraiment pas grand-chose. Ça, pis le chômage qui est venu après. Et donc, on se rencontrait dans les bureaux des Sciences sociales. Et justement, l'un des projets, je ne sais pas si c'était le *Perspectives jeunesse* ou le projet *Initiatives locales*, l'un des deux, c'était de partir une coopérative de dessins, de bandes dessinées. C'était pas mal l'idée d'Hurtubise. Et donc, il y avait... on était un petit groupe... et ça s'est appelé la Coopérative des petits dessins. Et c'est ce qui est à l'origine des bandes dessinées quotidiennes qui ont paru dans *Le Jour*. Et moi, j'en ai fait pendant... à cette époque-là... 1974 ?

Lemay : Oui, 1974. À partir d'avril 1974.

Godbout : J'en ai fait pendant deux ou trois mois.

*Je lui présente le catalogue de la Coopérative.*

Godbout : Oui, ça, c'est le catalogue. Avec mon faux dessin d'enfant sur la couverture. C'est drôle, parce que, d'ailleurs dans mon album récent *L'Amérique*, j'ai redessiné comme un enfant. Et puis c'est ça. La parution dans *Le Jour*, ça a duré, quelques mois.

Lemay : Six mois, je crois. Il y a eu six bandes durant les trois premiers mois et puis ça a réduit à trois bandes. À la fin, il ne restait plus qu'Hurtubise.

Godbout : Quand ils ont réduit, ils ont gardé *Les âmes limpides*, *Le Sombre vilain* et peut-être *Célestin*. Moi, j'étais dans l'autre *batch* avant.

Lemay : Tu y étais les trois premiers mois.

Godbout : Oui c'est ça. C'est curieux parce que j'avais soumis deux projets et celui qu'ils ont retenu, c'est celui qui m'intéressait le moins.

Lemay : *Les Terriens*.

Godbout : C'est ça. L'autre, l'idée, c'était plus comme un feuilleton familial, mais sous forme de bande quotidienne qui devait s'appeler *L'épopée des Poitras*. Et j'avais fait quelques bandes pour présenter et eux ils ont choisi... *Les Terriens*, c'était plus une espèce de truc de gags minimalistes, c'était très concept. C'est une idée que j'avais eue et que je trouvais amusante. Mais ça m'inspirait pas plus que ça. Bon, je me suis débrouillé pour le faire, mais, à un moment donné, j'avais l'impression de tourner en rond.

Lemay : La contrainte était très forte.

Godbout : Oui, c'est ça. Et ce n'était pas nécessairement mon truc. Moi, j'avais plus le goût de faire une espèce de saga familiale.

Lemay : *Les Terriens* ont été retenus par la Coop ou par le journal ?

Godbout : Par le journal.

*Nous consultons le catalogue de la Coopérative Les petits dessins dans lequel n'apparaît que la bande des Terriens sous la signature de Godbout.*

Godbout : Il n'y a que celui-là ?

Lemay : Oui, il n'y a que *Les Terriens* dans le catalogue.

Godbout : Ah ! L'autre... Je ne sais pas, il me semble qu'il avait été soumis. Sauf que *L'épopée des Poitras*, c'est plus, dans le fond, à l'origine des autres choses que j'ai faites après, Michel Risque et Red Ketchup. Le côté feuilleton. Un récit à long terme. Un peu plus ce que j'avais le goût de faire, une espèce de saga humoristique.

Lemay : Bien. On va revenir sur ce que tu disais avant, le voyage en France. C'était avec l'OFQJ, donc vous n'êtes pas allés en Belgique ?

Godbout : Non.

Lemay : Vous n'avez pas visité les éditions Dupuis, Lombard ?

Godbout : Non.

Lemay : C'était plus axé sur la bande dessinée adulte ? Ou parce que tout devait se passer en France ?

Godbout : Oui, l'OFQJ, c'était pour la France. Forcément. J'aurais pu... c'était la première fois que j'allais de l'autre bord, la première fois que je prenais l'avion. J'aurais pu être un peu plus aventureux. Comme une couple qui l'ont fait. Ils sont allés faire un tour en Belgique. Mais moi, je suis revenu avec le groupe. Parce que j'y suis allé plusieurs années après. J'ai fait un autre stage avec l'OFQJ alors que je me qualifiais encore comme un jeune, mais...

Lemay : Limite ?

Godbout : Oui, limite. Et là, après le stage, je me sentais un peu plus autonome et j'ai voyagé un petit peu après. Mais cette fois-là... Les souvenirs que j'en ai gardés... Tu sais, on s'attend à toutes sortes de choses, mais ce que ça a pu m'apporter, dans le fond, d'aller dans ce stage-là, le fait de côtoyer les gens de *Pilote*... ça m'impressionnait, mais ça ne m'a pas avancé vraiment. Je n'en ai pas tiré de bénéfice direct, d'avoir fait une espèce de pèlerinage... Dans le fond, ce qui a pu en rester, ce sont probablement plus les contacts qui se sont établis entre les membres du groupe et, dans certains cas, ça a été fructueux.

Lemay : Pierre Fournier ? Ta rencontre avec Pierre ?

Godbout : Effectivement. Même que l'on ne se connaissait pas et quand nous sommes arrivés à Paris, on s'est retrouvés compagnons de chambre à l'hôtel. Entre autres. Il y avait Hurtubise aussi. Et quelques autres.

Lemay : As-tu participé à d'autres événements ? Les Festivals de Montréal, un peu plus tard. Il y a eu un voyage à New York aussi...

Godbout : Oui, le voyage à New York, c'était plus avec la gang de l'*Hydrocéphale*. Je dirais que... Je suis allé... La dernière fois que je suis allé à New York... Ça fait très longtemps... d'ailleurs faudrait que j'y aille... c'est à côté... c'était en 1976. Je m'en rappelle parce que c'était le bicentenaire des États-Unis. Mais j'y suis allé comme 2-3 ans... Une fois entre autres avec ce groupe-là. Donc j'y suis allé en 1974, 1975, 1976, peut-être en été. Il y avait une convention, le *Comic Convention* à New York. Qui avait été organisé par Phil Seuling, qui est mort, il y a quelques années. Il y avait qui dans cette gang-là ? Fournier, Hurtubise, toute la gang... Desjardins était-tu venu ? Ça se peut. Lacoste... La dernière année, on y était allés avec Dave Morris. Dan May y est déjà allé, Daniel Racine, je pense. Des petits groupes, donc. Et la dernière année, on a rencontré Jim Warren. Pierre Fournier correspondait déjà avec lui. Et là, il y a eu une histoire. Il avait perdu une mallette... et eux autres l'avaient retrouvée... Et je me rappelle, on était à l'hôtel, et il nous avait envoyé un hélicoptère. Parce qu'il avait une maison, sa résidence secondaire à l'autre bout de Long Island. Et là, il avait téléphoné, il a dit : « Prenez un taxi, et rendez-vous au Quai », à telle place sur le bord de la East River et là, il y avait un hélicoptère qui nous attendait. Et il nous avait reçus dans sa maison. Moi, je me sentais un peu perdu là-dedans. Je ne parlais pas tellement anglais à cette époque-là. Un peu, quand même. J'étais un peu curieux. J'arrivais dans les conventions à New York, ce n'était pas vraiment mon monde, c'était le monde des *comic books*. Mais il y avait un petit peu de représentants de l'*underground*. Mais, dans le fond, je me sentais quasiment plus... c'est curieux parce qu'il y avait des vedettes dans ce temps-là : Benny Wrightson, Mike Kaluta, et... je me rappelle, on connaissait ces noms-là... mais c'est loin pour moi. C'est du monde que ça me gênait pas de côtoyer parce j'arrivais comme un auteur étranger, un petit peu nouveau dans ce monde-là, mais, en même temps, j'étais comme un auteur. Alors qu'il y avait des fans aux États-Unis qui se traînaient à quatre pattes et qui les vénéraient comme des dieux.

Lemay : Le *star system* avait commencé.

Godbout : Oui. Moi, je savais que c'était du monde connu, mais je veux dire, on arrivait... on avait un statut, je ne sais pas, comme si on était des extra-terrestres. Il faut dire que Fournier avait déjà pas mal de contacts dans ce milieu-là et depuis longtemps. Parce qu'il en avait fait, des conventions. Mais c'est ça. Je regarde par rapport aux jeunes fans..., et il y en avait des fans là-bas. Même que des fois, ça me tombait sur les nerfs, tout cet univers-là... j'ai toujours été un peu allergique au phénomène du fan.

Lemay : Aujourd'hui, c'est toi qui reçois les fans ? Ceux de Red Ketchup.

Godbout : Même à ça.

Lemay : Il y en a des fans.

Godbout : Oui, mais j'aime mieux dire que ce sont des lecteurs. Et ce n'est pas... des jeunes filles... c'est pas comme des p'tits culs... boutonneux, maniaques et un peu complexés et tout ça. Ceux qu'on pourrait appeler les fans, comme les gens que je vois dans les conventions... convention ou salons du livre... où on fait des séances de signatures une couple de fois par année, surtout avec les rééditions de la Pastèque. Il y a des gars que je vois... dans la quarantaine qui n'ont pas l'air d'adolescents complexés. Des adultes autonomes et responsables. Et qui suivent fidèlement ce que l'on fait et que l'on voit régulièrement dans les séances de signature. « Ah Salut ! Comment ça va ? » On les reconnaît. Même dans les étudiants ici, tu sens qu'il y en a que la première motivation, c'est d'être des fans. J'essaye de les sortir un peu de ça, d'être autre chose que des fans. Parce qu'il y a des gens aussi qui dessinent comme des fans et il y en a qui peuvent devenir très bons, mais ils vont toujours rester des fans. Et un fan, ce n'est pas un auteur. Il faut que tu sortes de... de l'état de fan pour devenir un auteur.

Lemay : Tu as été dans *BD* et *L'Hydrocéphale*. Il y a eu plusieurs revues à cette époque : *Made in Kébec* ...

Godbout : *L'Écran*, un peu après.

Lemay : Oui, *L'Écran* en 1974. Est-ce que vous connaissiez les autres revues ? Vous aviez des contacts ?

Godbout : Il y a eu *La Pulpe*, ici. À peu près à la même époque. Oui, de temps en temps, je parlais... je me rappelle d'être allé faire des petits voyages, soit à Sherbrooke ou bien ici à Hull pour rencontrer les gangs qui collaboraient... Y'avait des anglophones. Je parlais de Dave Morris tantôt, Stanley Berneche... pas Jean Bernèche, c'est un autre, un anglophone... c'est des gens qu'on connaissait. Oui, oui, de temps en temps, on avait des contacts avec ce monde-là. Assez régulier des fois. Pis y'a des gens qui passaient d'une gang à l'autre.

Lemay : *La Baboune*, est-ce que ça te dit quelque chose ?

Godbout : J'y pense... Non, par exemple, une affaire qui m'a frappé, c'est *Tomahac*. Ça venait de Chicoutimi ?

Lemay : Je pense que oui. Saguenay ?

Godbout : Eux autres, c'est à peu près à la même époque ou pas beaucoup longtemps après. Mais je ne les ai pas vraiment connus. Eux autres, ils étaient loin un peu. Pis déjà, je trouvais ça un petit peu plus...

Lemay : Arvida.

Godbout : Arvida, c'est Jonquière aujourd'hui. En tout cas. Moi, je dirais c'est un peu les ancêtres de *Safarir*.

*Nous feuilletons quelques revues de cette époque.*

Godbout : Il y a bien des publications de jeunes qui peuvent être dans cet esprit-là.

Lemay : Il y a eu plusieurs publications durant ces années-là, alors qu'auparavant, il n'y avait rien. Et à un moment donné est arrivé...

Godbout : Eux autres, je ne les connaissais pas. Mais *la Pulpe* à Sherbrooke...

Lemay : *La Pulpe*, c'était ici.

Godbout : Oui, ici.

Lemay : *Made in Kébec*...

Godbout : *Made in Kébec* à Sherbrooke. Et après ça, *l'Écran*. *L'Écran*, c'était un peu comme *L'Hydrocéphale*. On était comme les deux concurrents. Les deux qui se prenaient un peu au sérieux. À *L'Hydrocéphale*, on avait un côté un peu plus polisson...

Lemay : Durant ces années-là, il y a eu plusieurs revues *underground*, mais il y a eu aussi des albums grand public comme *Bojoual*, *Patof*, *Bobino* et *Bobinette*... *Capitaine Bonhomme*... C'étaient des albums que vous connaissiez, qui étaient bien diffusés ?

Godbout : Eux autres, ils avaient de la visibilité. Nous, on regardait ça de haut un peu. Comme *Bojoual*... c'est curieux, parce qu'il y a quelqu'un qui m'en parlait l'autre jour. J'ai fait des recherches un peu. Tout le monde va dire que *Bojoual*, apparemment, il en aurait vendu 50 000 par album. Et même aujourd'hui, je ne le crois pas.

Lemay : C'était écrit dessus.

Godbout : C'était écrit dessus ?

Lemay : C'était imprimé dessus, je crois. Ou une étiquette. Il me semble en avoir vu.

Godbout : Soit de la collection complète ou... il y a eu 3 titres ?



Lemay : Oui, 3 titres.

Godbout : ... ou du premier album. Et il y a toutes sortes d'histoires... Il y a même un gars qui est venu ici, qui suivait des cours comme auditeur libre et qui connaissait... comment il s'appelait... Jean Guilemay ?

Lemay : Oui, Jean Guilemay.

Godbout : Et qui lui aurait dit que Québecor aurait tiré la plogue parce qu'ils ne voulaient pas que ça concurrence les trucs qu'ils distribuaient. Mais je trouve que ça n'a pas tellement d'allure. S'ils avaient eu vraiment un vendeur de 50 000, ils n'auraient pas... Mais je trouve ça... En tout cas, je ne sais pas... Je ne connais pas les dessous de l'histoire, mais je trouve ça très improbable. Parce que t'as beau dire, il y a des succès de librairie, et des fois en bande dessinée, il y a des affaires qui percent à un moment donné... mais c'est tellement disproportionné. Et il me semble que... OK, ça avait de la visibilité, mais... en tout cas...

Lemay : Et ce n'est pas ce que vous aviez envie de faire.

Godbout : Non. Je trouvais que c'était une pâle copie d'*Astérix*. Je trouvais ça un petit peu... Et il y avait des trucs comme le *Capitaine Bonhomme* et tout ça, c'était pour un marché spécifique. Pour *surfer* sur une émission de télévision.

Lemay : *Bobino et Bobinette, Nic et Pic*, il y en a eu plusieurs à ce moment-là.

Godbout : D'ailleurs, c'est drôle parce que ça remonte plus loin. Curieusement, ce qui m'avait donné l'idée d'essayer de faire carrière en bande dessinée... j'avais le goût de dessiner, mais de faire carrière, ça remonte au temps du cégep où je ne savais pas trop quoi faire. J'avais entendu parler par un prof, que Télé-Québec... c'était Radio-Québec dans le temps... faisait une émission... il y avait déjà *Les Oraliens* et il y avait une bande dessinée qui accompagnait *Les Oraliens*, qui était dessinée par Dupras. Mais ils prévoyaient faire une autre série qui est devenue, je pense, *Les cent tours de Centour*. Ils avaient l'intention de faire... d'engager un auteur pour faire la même chose. Une page par semaine.

Lemay : *Les Oraliens*, il y en a 120, je pense.

Godbout : C'était juste un projet d'émission, il n'y avait pas de nom encore. Et là, il y avait une opportunité de faire une série, une page par semaine. J'ai fait une planche test sur un scénario des *Oraliens*, mais c'était en vue de l'autre série après. Et je me rappelle même... c'est drôle... je m'imaginais que je pouvais gagner ma vie comme ça, parce que... j'avais entendu dire que je pouvais gagner 12 000 \$ par année à faire une planche par semaine. Dans ce temps-là, je trouvais ça énorme. Et j'y

croyais vraiment. Finalement, ça n'avait jamais eu de suites. Mais je croyais vraiment pouvoir m'embarquer là-dedans. En tout cas, ça remonte...

Lemay : 1969 ?

Godbout : Oui, c'est ça. C'est avant même le *Quartier latin*. J'avais fait des tests comme ça. Et il y a un autre projet que j'avais voulu remettre, c'est vrai, je pense à ça. Un truc que je voulais faire pour... c'est-tu pour *Perspectives* ? Je pense que oui.

Lemay : *Perspectives* avait publié plusieurs bd...

Godbout : Je voulais faire une série, mais ça n'avait pas débloqué non plus. J'avais travaillé pas mal là-dessus.

Lemay : Et tu n'as plus ça dans tes cartons chez toi ?

Godbout : Pfff. Peut-être en fouillant. Y'a même des choses que... peut-être que toi, ça va te faire dresser les cheveux sur la tête, mais y a peut-être des choses que j'ai jetées parce que j'avais plus le goût de les voir. Je garde du vieux stock... faut pas se leurrer aussi, il y avait des affaires, c'était pas très bon, et ça me gêne un peu aujourd'hui. On glorifie cette période-là, OK. Certains aspects... mais ça veut pas dire que ce qu'on faisait était génial en partant. Ou que c'est devenu génial...

Lemay : C'est la question des origines aussi, de voir, pour un auteur que tu aimes, que tu respectes, tu aimes ça voir par où il a commencé... ses premiers projets...

Godbout : Oui, oui...

Lemay : On pourrait écrire une fausse histoire de la bande dessinée québécoise, où plein de projets qui n'ont jamais eu lieu, auraient peut-être pu avoir eu lieu... quel serait le paysage aujourd'hui, mais tout ça c'est dans la théorie... Je glisse un peu sur ce que tu as dit, mais, économiquement, comment tu as traversé ce « Printemps », les années 1970 ? Parce que, à partir de 1979, 1980, il y eu *Croc*, ce qui t'a permis, j'imagine, d'avoir un salaire plus régulier, mais ce n'est pas en publiant à droite et à gauche dans les différentes revues du « Printemps » que...

Godbout : Effectivement. J'ai mentionné tantôt... j'étais vraiment... je prenais ça un petit bout à la fois. Il y a eu le projet *Perspectives* jeunesse et le projet Initiative locale. En fait, non. J'ai fait un projet Initiative locale, mais qui n'avait rien à voir. C'était une espèce de truc... ça s'appelait l'Atelier libre, c'était une espèce de garderie créative à Montréal-Nord. Après ça, il y a eu des périodes de chômage. Après ça, il y a eu le projet *Les petits dessins*. Ça, j'ai été quand même assez longtemps là-dessus. Et après ça, j'ai été longtemps sur le chômage. Après ça, c'était des *jobines*, des contrats des fois d'illustration, c'était pas grand-chose, mais

quand même. Mais il y a des bouts, c'est comme des trous. J'ai été sur le chômage, sur le B.S.<sup>4</sup> légèrement. Une fois j'avais demandé. J'ai eu un chèque de B.S. Je pense que j'ai eu 80 \$ de B.S. dans ma vie, à cette époque-là. C'est ça. À un moment donné, j'étais parti en appartement. À un moment donné, j'avais plus d'argent, je suis revenu chez mes parents. Après ça, je suis reparti et finalement, ça commençait tranquillement à fonctionner un peu plus. Il y a eu... avec la gang à *L'Hydrocéphale*, on avait eu une commande. Ça, ça m'a fait vivre une année. Une commande pour... un album... une bande dessinée de commande... sur l'économie. Déjà, on avait un peu plus de métier à ce moment-là. C'était un album en couleurs de 32 pages. Le scénario était écrit collectivement... surtout Jacques Hurtubise et Patrick Beaudin. Et c'est moi qui faisais le dessin. C'était un projet, donc, pour enseigner des notions d'économie. Et c'était un projet du ministère de... de... de l'Industrie et du Commerce ? Je ne sais pas trop. Et ça s'appelait *Bas de laine et nuits d'horreur*. Dans le recueil *Dessins et comiques*, je pense qu'il y a la page-pilote. C'était une espèce de parodie de films d'horreur, mais qui enseignait des notions d'économie. Donc, c'était un contrat gouvernemental. Et quand le PQ<sup>5</sup> est rentré, ils avaient des réticences par rapport au contenu parce que les notions économiques leurs semblaient trop néo-libérales. Donc, ça n'a pas paru. Mais je pense que j'avais quand même travaillé presque un an. C'était un album complet, 32 pages couleurs. Et un petit peu après, il y a eu le contrat de la murale à Québec et quelques contrats d'illustration.

Lemay : Quelle murale ?

Godbout : Le parc de l'Artillerie à Québec. Je ne t'en ai jamais parlé ?

Lemay : Non.

Godbout : C'est une grosse murale. Elle est encore là. Une murale sur toile à l'intérieur qui a 40 pieds de long. Je t'apporterai des photos que j'ai de ça. J'ai travaillé plus qu'un an là-dessus... oui, un an à peu près. En 1976... non, 1977.

Lemay : As-tu eu des fois envie d'abandonner, de faire autre chose... ou as-tu toujours voulu essayer de vivre de la bande dessinée ?

Godbout : La bande dessinée ou le dessin en général. C'était pas la bande dessinée à tout prix comme une religion. C'était le dessin en général. Je prenais les occasions qui se présentaient.

---

<sup>4</sup> Bien-être social.

<sup>5</sup> Parti Québécois.

Lemay : Tu n'as jamais eu envie de rentrer dans une usine, d'avoir un chèque qui rentrait chaque semaine ?

Godbout : Non. À un moment donné, j'étais sur le chômage et je sais que le chômage avait essayé de m'entreprendre pour que je me trouve une job sérieuse. En principe quand tu es sur le chômage, il faut que tu fasses des démarches pour trouver un emploi. J'étais allé voir des affaires qui n'avaient pas de rapport. Mais je n'ai jamais eu des emplois *straights* de ma vie. À part des jobines de temps en temps, des jobs d'été. Je sais qu'à un moment donné, j'avais fait des démarches pour une boîte de graphisme qui faisait des formulaires. Dans ce temps-là, il n'y avait pas de logiciels de graphisme comme aujourd'hui. C'était un métier. Pour des factures, des formulaires.... concepteur... Ils m'avaient envoyé là parce ça avait un lien : parce que moi, je disais que je faisais de la bande dessinée, donc dessin, graphisme. Je suis allé faire application, mais ça n'avait pas de rapport. Je ne me serais jamais vu là-dedans. Mais bon. Il y a des fois j'y repense et je me dis « Comment je faisais pour vivre ? » Je vivais avec très peu, c'est sûr. Mais...

Lemay : C'est un peu pour ça que je t'ai choisi aussi. Parce que dans tous les auteurs, tous les noms que l'on voit apparaître à ce moment-là, tu es l'un des seuls qui continuent à faire de la bande dessinée. Les autres ont fait autre chose, de l'illustration, des décors de théâtre...

Godbout : Oui, mais... du décor de théâtre, j'en ai fait un petit peu. Un peu d'illustration. Des jobs de lettrage. De la peinture de décor. J'étais pas un peintre de décor spécialisé, c'était pas un métier...

Lemay : Des contrats...

Godbout : Des contrats. Dans le fond, je faisais des illustrations grand format qui servaient de toile de fond pour une pièce de théâtre. Ça, j'ai fait ça une couple de fois. J'étais assez polyvalent. J'avais aussi été engagé une fois pour faire du déneigement. Il n'y avait pas eu assez de neige. J'étais surnuméraire et ils ne m'ont jamais appelé parce qu'il n'y avait pas eu assez de neige cet hiver-là.

Lemay : Quand vous étiez dans ces années-là, dans ce « Printemps », aviez-vous l'impression de faire bouger la bande dessinée québécoise ? De la créer...

Godbout : C'est ce qu'on voulait. Oui, il y avait comme une espèce de vocation : « Il faut qu'on fasse sortir la bande dessinée québécoise de l'*underground* et du ghetto et du sous-développement... » Mais bon. Il y avait cette idée-là. C'est pour ça d'ailleurs que je ne me serais jamais satisfait d'être dans un groupe marginal, avant-gardiste... une chapelle. C'est pour ça d'ailleurs que je parlais de la perception que j'avais, plus jeune, du Chiendent et pour moi, c'était ça. Et ça ne me tentait pas de faire ça. Chiendent, on en parle aujourd'hui, mais je ne suis pas sûr que.... Je

trouvais que décemment, il fallait pouvoir en vivre. Autrement... à long terme... « Ça va venir un jour, il faut être patient. » Mais je me disais que faire ça en dilettante... pour moi, faire ça si tu n'en vis pas, c'est du dilettantisme et j'ai l'impression que... c'est un problème qui dans le fond, dans mon esprit, n'est pas encore résolu, même aujourd'hui. Je veux dire, j'en vis parce que je donne des cours, parce que j'ai des contrats, mais je veux dire... il y a *Croc* qui a roulé pendant quinze ans... Mais c'est ça qui est curieux. Je regarde, par exemple, les trucs sur les *comics* américains, et il y a un... aux États-Unis, il y a l'*underground*, mais il y a toujours eu un *mainstream*. Et l'*underground* se définit par rapport au *mainstream*. Et le *mainstream* prend bien des formes, et il s'est transformé aussi. Mais, ça peut être un métier envisageable. Mais ici, ce n'est pas encore réglé pour moi. Et je regarde ce que les étudiants vivent aujourd'hui. C'est sûr qu'il y a bien, bien du chemin qui s'est fait et des choses qui se sont créées, et une tradition qui s'est établie, et des gens qui sont apparus, et tout ça. Mais j'ai l'impression que cette question n'est pas encore réglée et je ne sais pas si elle va l'être un jour.

Lemay : C'est sûr qu'à cette époque, en 1970, il n'y avait pas de *mainstream* québécois...

Godbout : Aujourd'hui, il y a des auteurs québécois qui sont *mainstream*, mais parce qu'ils publient à l'étranger. Il y a des auteurs québécois qui sont connus ici et qui publient ici, mais c'est comme des exceptions.

Lemay : Il y a des éditeurs, ce qu'il n'y avait pas en 1970.

Godbout : Oui, c'est sûr. Mais tu parlais de la satisfaction de publier, mais c'est une vieille question que j'ai entendue un milliard de fois dans ma vie : « C'est-tu possible de vivre de la bande dessinée au Québec ? » Et pour moi c'est redondant. C'est la phrase que j'ai le plus entendu le plus de fois dans ma vie, je pense. J'exagère un peu, mais bon. Sauf qu'elle n'est toujours pas réglée. Je ne dis pas que c'est impossible, mais je n'ai pas la réponse.

Lemay : Je ne l'ai pas non plus. Dernière question. Si tu regardes ce « Printemps » presque 40 ans plus tard, qu'est-ce que tu en retiens ? Vous croyez que vous avez réussi ? Es-tu nostalgique de ce bouillonnement-là ?

Godbout : Premièrement, la qualité de la production qu'on avait n'était peut-être pas aussi grande qu'on le croyait à l'époque. D'une part, il y a des choses que ça ne m'intéresse même plus de regarder. Il y a des choses que j'ai détruites. D'autre part, il y a eu une couple de choses intéressantes quand même. Ça a quand même donné des résultats, oui, ça a généré des choses qui ont été profitables pour certains. Et moi, bon, j'ai quand même réussi... je gagne ma vie depuis ce temps-là parce que j'ai trouvé le moyen de... oui, si j'avais pas fait ça, je gagnerais pas ma vie dans mon domaine aujourd'hui. C'est certain. Oui, c'était le point de départ de quelque chose.

Mais de là à dire que c'était l'apothéose. La nostalgie ? Faut pas être trop nostalgique dans la vie.

Lemay : C'est le titre des *Mémoires* de Simone Signoret : *La nostalgie n'est plus ce qu'elle était*. Nostalgique de la nostalgie.

Godbout : Oui, je m'en rappelle.

Lemay : Bien, je te remercie énormément. Veux-tu ajouter quelque chose ?

Godbout : Non. J'espère que tu as eu ce dont tu as besoin. Ça me fait drôle parce que j'en ai donné des entrevues et des fois je parle de mes débuts, mais c'est rare que je vais autant là-dedans. D'ailleurs ce que je trouve drôle dans les biographies qui paraissent, disons sur le site de BD Québec... je ne sais pas s'ils l'ont changée, mais j'ai toujours l'impression... Quand tu lis des biographies qui n'ont pas été mises à jour, ils sont encore à cette époque-là. Et ça, ça me fatigue. « Réal Godbout a été piqué dès son plus jeune âge par le virus de la bande dessinée. » Une formule de même... je ne sais pas qui a écrit ça. C'est vrai et ce n'est pas vrai.

Lemay : C'est une formule passe-partout.

Godbout : C'est sûr que, comme *ben des p'tits culs*, je lisais de la bande dessinée, mais je ne peux pas dire... à l'adolescence, je n'en faisais pas. Et ce n'est pas une infection. Une passion peut-être, mais il n'y a pas juste ça dans la vie. Ce n'est pas une religion non plus. Et le « Printemps ». C'est tout petit par rapport à tout ce qu'il y a eu après. Tu parlais de nostalgie. J'aurais peut-être plus la nostalgie de l'époque de *Croc*. Où vraiment, là, il se passait quelque chose. Et je regarde ce que je faisais à cette époque-là et je suis encore fier de ce que je faisais. Même si ce n'est pas tout bon, mais... et il y a eu une progression au cours ces années-là, et des points culminants, mais quand même...

Lemay : Merci beaucoup, Réal.



## BIBLIOGRAPHIE

### BANDE DESSINÉE

#### Monographies

ALLESSANDRINI, Marjorie (1974). *Crumb*. Coll. «Graffiti». Paris : Albin Michel, 120 pages.

BAETENS, Jan et Pascal LEFÈVRE (1993). *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*. Bruxelles : Centre belge de la bande dessinée, 96 pages.

BARON-CARVAIS, Annie (1991). *La bande dessinée*. Coll. «Que sais-je ?», n° 2212. (1<sup>ère</sup> édition : 1985). Paris : Presses universitaires de France, 127 pages.

BEAULAC, Mario (1974). « BD, bande dessinée québécoise et nouvelle culture : essai d'analyse sémiologique ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 97 pages.

BERA, Michel, Michel DENNI et Philippe MELOT (dir.) (1982). *Trésors de la bande dessinée. 1983-1984*. Paris : Les éditions de l'amateur, 511 pages.

BLANCHARD, Gérard (1969). *Histoire de la bande dessinée*. Verviers : Gérard & Co. Réédition : Coll. « Marabout université », no 179, 1974, 303 pages.

CARPENTIER, André (dir.) (1974). *La bande dessinée québécoise*. Montréal: La Barre du jour N°s 46-47-48-49, 272 pages.

DUC, Bernard (1982). *L'art de la B.D. Tome 1 : Du scénario à la réalisation*. Grenoble : Glénat, 191 pages.

DUHAMEL, Alain (1985). *Le Complexe d'Astérix. Essai sur le caractère politique des Français*. Paris : Gallimard, 250 pages.

EISNER, Will (1997) *La bande dessinée. Art séquentiel*. Paris : Vertige graphic, 157 pages. (Édition originale en anglais : 1985.)

EISNER, Will (1998) *Le récit graphique*. Paris : Vertige graphic, 157 pages. (Édition originale en anglais : 1995.)

FALARDEAU, Mira (1994). *La bande dessinée au Québec*. Coll. « Boréal express », n° 9. Montréal : Boréal, 125 pages.

- FALARDEAU, Mira (2008). *Histoire de la bande dessinée au Québec*. Montréal : VLB éditeur, 190 pages.
- FILIPPINI, Henri, Jacques GLÉNAT, Numa SADOUL et Yves VARENDE (1980). *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique : des origines à nos jours*. Grenoble : Jacques Glénat, 224 pages.
- FRANCART, Roland (1994). *La BD chrétienne*. Paris : Les éditions du Cerf, 126 pages.
- GABILLET, Jean-Paul (2005). *Des comics et des hommes. Histoire culturelle des comic books aux États-Unis*. Nantes : Éditions du temps, 478 pages.
- GROENSTEEN, Thierry (1996). *La bande dessinée*. Toulouse : Milan, 63 pages.
- GROENSTEEN, Thierry (1999). *Système de la bande dessinée*. Paris : Presses universitaires de France, 206 pages.
- GROENSTEEN, Thierry (2007). *La bande dessinée. Mode d'emploi*. Bruxelles : Les impressions nouvelles, 223 pages.
- GROENSTEEN, Thierry et Benoît PEETERS (1994). *Töpffer : l'invention de la bande dessinée*. Paris : Hermann, 245 pages.
- GUILLAUME, Marie-Ange et José-Louis BOCQUET (1997). *Goscinny*. Paris : Actes sud, 289 pages.
- HARVEY, Robert C. (1998). *Children of the Yellow Kid. The Evolution of the American Comic Strip*. Seattle : Frye Art Museum, 176 pages.
- JENNEQUIN, Jean-Paul (2002). *Histoire du comic book. Tome 1 : des origines à 1954*. Paris : Vertige graphic, 160 pages.
- KAREL, David (1992). *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord*. Québec : Musée du Québec, 962 pages.
- KUNZLE, David (1973). *The early Comic Strip : Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825*. Los Angeles : University of California Press.
- LACASSIN, Francis (1971). *Pour un 9<sup>e</sup> art, la bande dessinée*. Paris : Union générale d'édition, 510 pages.

- LEMAY, Sylvain (1996). « Grotesque et satire dans les aventures de *Michel Risque* et de *Red Ketchup* de Réal Godbout et Pierre Fournier ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 122 pages.
- LEMAY, Sylvain (dir.) (2005). *Regards sur la bande dessinée*. Montréal : Les 400 coups, 143 pages.
- MARTIN, Denis (1995). *Images d'Épinal*. Québec : Musée du Québec, 250 pages.
- McCLOUD, Scott (1999). *L'art invisible*. Paris; Vertige graphic, 215 pages (Édition originale en anglais : 1993).
- McCLOUD, Scott (2007). *Faire de la bande dessinée*. Paris : Delcourt, 270 pages (Édition originale en anglais : 2006).
- MOLITERNI, Claude (dir.) (1972). *Histoire de la bande dessinée d'expression française*. Paris : Serg. 135 pages.
- MOLITERNI, Claude (dir. ) (1980). *L'Histoire mondiale de la bande dessinée*. Paris : Horay, 250 pages.
- MOLITERNI, Claude, Philippe MELLOTT (1996). *Chronologie de la bande dessinée*. Paris : Flammarion, 265 pages.
- MOLITERNI, Claude, Philippe MELLOTT et Michel DENNI (1996). *Les aventures de la BD*. Coll. « Découvertes », n° 273. Paris : Gallimard, 160 pages.
- MORGAN, Harry et Manuel HIRTZ (1997). *Le petit critique illustré*. Paris : PLG, 196 pages.
- MORGAN, Harry (2003). *Principes des littératures dessinées*. Angoulême : Éditions de l'An 2, 398 pages.
- PEETERS, Benoît (1991). *Case, planche, récit. Lire la bande dessinée*. Réédition : 1998. Tournai : Casterman, 144 pages.
- PEETERS, Benoît (1993). *La bande dessinée*. Coll. « Dominos ». n° 14. Paris : Flammarion, 127 pages.
- PILLEGAND, Pascal (dir.) (1996). *100 ans de BD*. Paris : Atlas, 128 pages.
- ROBIDOUX, Léon-A. (1978). *Albéric Bourgeois, caricaturiste*. Montréal : VLB éditeur, 291 pages.

SADOUL, Jacques (1976). *Panorama de la bande dessinée*. Paris : J'ai lu, 221 pages.

SADOUL, Jacques (1989). *93 ans de bande dessinée*. Paris : J'ai lu, 254 pages.

SAMSON, Jacques (1986). *Mémoire sur la situation de la bande dessinée au Québec et au Canada*. Mise à jour : 1991. Montréal : ACIBD, 20 pages.

STOLL, André (1978). *Astérix. L'épopée burlesque de la France*. Bruxelles : Éditions Complexe, 175 pages.

TESSIER, Gérard (1955). *Face à l'imprimé obscène : plaidoyer en faveur d'une littérature saine*. Montréal : Éditions de la Feuille d'érable, 182 pages.

VIAU, Michel (1999). *BDQ : Répertoire des publications de bandes dessinées au Québec, des origines à nos jours*. Montréal : Éditions Mille-Îles, 342 pages.

### Articles et chapitres de livre

ANONYME (1971). « Il se lit beaucoup de bd au Québec mais bien peu sont québécoises ». *Québec-Presse*, 19 septembre 1971, page 20.

BEATY, Bart (1997), « High Treason : Canadian Nationalism and the Regulation of American Crime Comic Books ». *Essays on Canadian Writing*, N° 62, Automne 1997, pages 85-107.

BLANCHARD, Gérard (1973). « Les bandes dessinées québécoises ». *Communication et langages*, no 19, pages 47-72.

BRIND'AMOUR (1974) « Zap! Pow! Stie! La nationalisation de la bande dessinée québécoise ». *MacClean*, vol. 14, N<sup>ss</sup> 7, juillet 1974, p. 17-21, 45-46.

COVIN, MICHEL (1971). « La bande dessinée psychédélique ». *Critique*, n° 294, pages 1018-1025.

FALARDEAU, Mira (2000). « La BD française est née au Canada en 1904 ». *Communication et langages*, n° 126, pages 23-46.

HÉBERT, François (1982). « Hérauts. Première véritable revue de bandes dessinées québécoises ». *La barre du jour*, N<sup>os</sup> 110-111, pages 113-120.

GROENSTEEN, Thierry (1997). « Histoire de la bande dessinée muette (première partie) ». *9<sup>e</sup> Art* n°2, Angoulême, CNBDI, 1997, pp. 60-75.

- GROENSTEEN, Thierry (1998). « Histoire de la bande dessinée muette (deuxième partie) ». *9<sup>e</sup> Art* n°3, Angoulême, CNBDI, 1998, pp. 92-105.
- LACROIX, Yves (1982). « La bande dessinée dans les journaux québécois (1930-1950). Un inventaire ». *La barre du jour*, N°s 110-111, pages 101-109.
- LEMAY, Sylvain (2003). « Panorama de la bande dessinée québécoise pour la jeunesse, (1970-2000) ». dans LEPAGE, Françoise (dir). *La littérature pour la jeunesse*. Montréal : Fides, pages 99-117.
- LEMAY, Sylvain (2004). « L'hommage trop discret à Albert Chartier », *Le Devoir*, 1<sup>er</sup> mars, page A6.
- LEMAY, Sylvain (2007). « L'appel de la race ou l'influence des livres ». *Formule*, n° 1. Montréal : Mécanique générale, pages 81-94.
- LEMAY, Sylvain (2009). « Pour une cinquième saison de la bande dessinée québécoise ». *Trip*, n° 6. Gatineau : Premières lignes, pages 19-30.
- MARTIN, Louis (1966). « Tintin au Québec ». *MacClean*, vol. 6, n° 3, mars 1966, page 1.
- OUELLETTE, Michel (1974). « La bande dessinée québécoise est bien partie ». *Mainmise*, n° 41, novembre 1974, pages 4-8.
- RABY, Georges (1971). « Le printemps de la bande dessinée québécoise ». *Culture vivante*, n° 22, sept. 1971, pages 12-23.
- RABY, Georges (1972). « L'esthétique de la bande dessinée, ou les confessions d'un mangeur de bulles ». *Vie des arts*, n° 68, automne 1972, pages 28-32.
- ROBERT, Guy (1973). « Dessin, caricature et bande dessinée ». *L'art au Québec depuis 1940*. Montréal : Éditions La Presse, pages 206-219.
- SAMSON, Jacques (1985). « La bande dessinée a-t-elle ou non atteint sa maturité? ». *Imagine*, n° 28, juin 1985, pages 33-43.
- SAMSON, Jacques (1997). « Bande dessinée québécoise : sempiternels recommencements ? ». *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal : Guérin, p. 282-307.

- SOHET, Philippe (2009). « Compte rendu : Mira Falardeau. Histoire de la bande dessinée au Québec ». *Recherches sociographiques*, Vol. 50, n° 1, janv.-avril 2009, pages 156-159.
- THÉBERGE, Gleason (1972). « La bande dessinée (Qui ? Quoi ?) ». *La barre du jour*, n°s 35-36-37, pages 46-69.
- THIBAUT, Gilles (1972). « La BD au Québec ». *Médiart*, n°s 12 bis-13, décembre 1972-janvier 1973, pages 2-9 et 13-15.
- THIBAUT, Gilles (1973). « La BD au Québec ». Dans Yves ROBILLARD, *Québec underground*, volume 2. Montréal : Médiart, pages 334-343.
- TOUPIN, Gilles (1972). « Blanc et noir de la bande dessinée ». *La Presse*, 18 novembre 1972, page D-16.
- VERONNEAU, Jean (1976). « Introduction à une lecture de la bande dessinée québécoise, 1904-1910 ». *Stratégie*, Numéros 13/14, Printemps-été 1976, pages 59-75.
- VIAU, Michel (2007). « Grande presse et petits bonhommes. La naissance de la BDQ ». *Formule*, n° 1. Montréal : Mécanique générale, pages 15-51.

## **SOCIOLOGIE, HISTOIRE ET LITTÉRATURE**

### **Monographies**

- ADAM, Jean-Michel et Françoise REVAZ (1996). *L'analyse des récits*. Paris : Seuil, 91 pages.
- ALPE, Yves (dir.) (2007). *Lexique de sociologie*. Paris : Éditions Dalloz, 377 pages.
- ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), (2002). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : Presses universitaires de France, 634 pages.
- BOURASSA, André G. (1977). *Surréalisme et littérature québécoise*. Montréal : Éditions de l'Étincelle, 375 pages.
- BOURDIEU, Pierre (1984). *Questions de sociologie*. Paris : Les Éditions de minuit, 277 pages.



- BOURDIEU, Pierre (1992). *Les règles de l'art*. Paris : Éditions du Seuil, 480 pages.
- CHOKO, Marc H. (2001). *L'affiche au Québec. Des origines à nos jours*. Montréal : Éditions de l'Homme, 286 pages.
- COUTURE, Francine et Suzanne LEMERISE (1975). *L'artiste et le pouvoir 1968-1969*. Montréal : Groupe de recherche en administration de l'art. UQÀM, 29 pages.
- COUTURE, Francine (dir.). (1993). *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. La reconnaissance de la modernité*. Tome I. Coll. « Essais critiques ». Montréal : VLB éditeur, 341 pages.
- COUTURE, Francine (dir.). (1997). *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. L'éclatement du modernisme*. Tome II. Coll. « Essais critiques ». Montréal : VLB éditeur, 424 pages.
- DIRKX, Paul (2000). *Sociologie de la littérature*. Paris : Armand Colin, 176 pages.
- DUBOIS, Jacques (1978). *L'institution de la littérature*. Bruxelles : Labor, 188 pages.
- GENETTE, Gérard. (1991). *Fiction et diction*. Coll. « Poétique ». Paris : Le Seuil, 150 pages.
- HAEFFELY, Claude et Gaston Miron (2007). *À bout portant. Correspondance, 1954-1965*. Montréal : Bibliothèque québécoise, 246 pages.
- LAHIRE, Bernard (dir.). (1999). *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu*. Réédition 2001. Paris : La découverte et Syros, 317 pages.
- LAHIRE, Bernard (2005). *L'esprit sociologique*. Réédition 2007. Paris : La découverte, 434 pages.
- LALLEMENT, Michel (2007). *Histoire des idées sociologiques. De Parsons aux contemporains*. Paris : Armand Colin, 266 pages.
- LATOURET, Jean-Pierre (2009). *Voir et comprendre*. Montréal : Centre de diffusion 3D, 280 pages.
- LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER et Jean-Claude ROBERT (dir.). (1989). *Histoire du Québec contemporain*. Tome II : *Le Québec depuis 1930*. Coll. : « Boréal compact », n° 15. Montréal : Boréal, 834 pages.

- MORIN, Victor (1959). *Cent vingt-cinq ans d'œuvres sociales et économiques : réhabilitation historique*. Montréal : Les Éditions des Dix, 52 pages.
- MOUNIER, Pierre (2001). *Pierre Bourdieu, une introduction*. Paris : Pocket/La Découverte, 282 pages.
- PELLETIER, Jacques (dir.), (1994). *Littérature et société*. Montréal : VLB, 446 pages.
- ROBERT, Guy (1973). *L'art au Québec depuis 1940*. Ottawa : Éditions La Presse, 501 pages.
- ROBERT, Lucie (1989). *L'institution du littéraire au Québec*. Québec : Presses de l'Université Laval, 272 pages.
- ROBILLARD, Yves (dir.) (1973). *Québec underground*. 2 volumes. Montréal : Éditions Médiart, pages. 456 et 474 pages.
- ROBIN, Régine et Marc ANGENOT (1993). *La sociologie de la littérature : un historique*. Montréal : CIADEST, 77 pages.
- RUMILLY, Robert (1975). *Histoire de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal : des patriotes au fleurdelisé, 1834-1948*. Montréal : L'Aurore, 564 pages.
- WARREN, Jean-Philippe (2008). *Une douce anarchie. Les années 1968 au Québec*. Montréal : Boréal, 309 pages.

### Articles

- BOLTANSKI, Luc (1975). « La constitution du champ de la bande dessinée ». *Actes de la Recherches en sciences Sociales*, n° 1, pages 37-59.
- BOURDIEU, Pierre (1971). « Le marché des biens symboliques ». *L'année sociologique*, n° 22, pages 49-123.
- BOURDIEU, Pierre (1991). « Le champ littéraire ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, septembre. 91, pages 4-46.
- SAINT-JACQUES, Denis et Alain VIALA (1999). « À propos du champ littéraire : histoire, géographie, histoire littéraire ». Dans Bernard LAHIRE (dir.), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu*. Réédition 2001. Paris : La découverte et Syros, pages 59-74

SIOUI DURAND, Guy (1999). «Des projections libérantes ? Les lieux d'innovation et de transgression en arts visuels ». Dans Marie-Charlotte DE KONINCK et Pierre LANDRY (dir.). *Déclat Art et société*. Québec : Musée de la civilisation ; et Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal et Fides, pages 150-189.